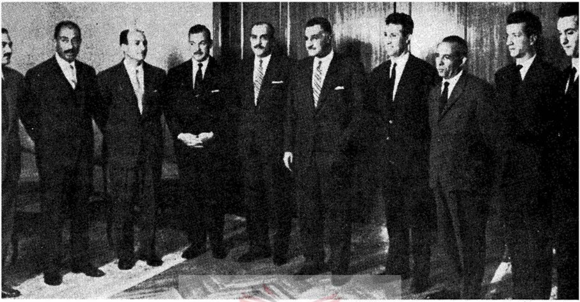


الجزائر المنتصرة فى بداية الاستقلال

بقلم: عبد العزيز فهمى

فى ظهيرة يوم ١٩ مارس سنة ١٩٦٢ توقف القتال رسميا بين قوات الاستعمار الفرنسى وقوات جبهة التحرير الجزائرية بعد ماعقد الاتفاق بين الحكومة الفرنسية وحكومة الجزائر المؤقتة اثر مفاوضات سرية ناجحة فى افيان كانت هى الجولة الختامية فى سلسلة من المفاوضات أجريت فى هذا الشأن طوال السنتين الأخيرتين من حرب الجزائر التى استغرقت سبع سنوات ونصف سنة ، منذ بدأت فى أول نوفمبر سنة ١٩٥٤ .

ولقد استقبل العالم كله نبأ توقيع الاتفاق على وقف اطلاق النار وما تضمنه لأول مرة من اعتراف فرنسا بحق الجزائر فى الاستقلال وتقرير المصير ، بحماس شديد واغتباط عظيم ، واعتبره الجميع نهاية طيبة لمأساة دامية سقط فيها مليون شهيد من أبطال الجزائر ، وراح ضحيتها أيضا عدة آلاف من جنود الاستعمار ومن المستوطنين

الفرنسيين والأجانب ، كما وجدوا فيه بداية حسنة تستهدف آخر الأمر حل المشكلة الجزائرية ..

ولم يضعف من تأثير هذا الاتفاق أعمال ارهابية وتخريبية ومذابح واغتيالات وتفجيرات قامت بها فلول الجنود المرتزقة وعصابات المستوطنين المتعصبين الذين تضمهم المنظمة السرية فى الجيش الفرنسى وتقودهم عناصر مهزومة من القادة العسكريين الفاشلين أمثال سالان وجوهو ، ومن الاحتكاريين الاستعماريين الذين ظنوا أن بمقدورهم النجاح فيما أخفقت القوات العسكرية النظامية فى تحقيقه وهو اخماد الثورة الجزائرية والقضاء على مقاومة الشعب الجزائرى .

على أنه يجب فى تقدير قيمة الاتفاق وأهميته أن ينظر اليه فى ضوء الظروف والملابسات المحيطة به وأن ينظر أيضا الى ماحققه من مطالب الشعب الجزائرى ومابلغه من أهداف ثورته التحريرية الكبرى ..

وأول مايبدو واضحا فى اتفاق افيان هو اضطرار فرنسا الى التخلى نهائيا عن دعواها الاستعمارية العتيقة القائلة بأن الجزائر فرنسية أو أنها جزء لاينفصل من فرنسا ، والى الاعتراف الصريح بأن من حق شعب الجزائر الاستقلال عن فرنسا (أو بتعبير ديجول المشهور « الانفصال عن فرنسا ») اذا قرر ذلك واختاره بحريته فى الاستفتاء الذى سيجرى بموجب الاتفاق المعقود فى فترة تتراوح بين ثلاثة وستة أشهر بعد توقيعه أى فيما بين يونيه وسبتمبر سنة ١٩٦٢ .

ومن المؤكد اذا ماأجرى الاستفتاء بحرية ونزاهة كاملتين واذا ماسارت الأمور فى طريقها الطبيعى دون محاولة من فرنسا لنقض الاتفاق أن تجىء نتيجته معلنة ارادة شعب الجزائر للاستقلال الكامل .

ولن يمنع هذا بالطبع ورغم كل شىء من أن يقوم فى ظل الاستقلال نوع ما من التعاون بين الجزائر وفرنسا .. وقد صرح المسئولون من الجانبين الفرنسى والجزائرى بعد توقيع الاتفاق بأن مثل هذا التعاون سيكون مرغوبا ومفيدا .. غير أنه لن يكون بحال من الأحوال التعاون الذى يبلغ حد العضوية فى الاتحاد الفرنسى أو المجموعة الفرنسية كما هو الحال مع دول غرب افريقيا ووسطها التى حصلت على شبه استقلال فى السنوات الأخيرة ..

ولعل هذا ماقصد اليه زعماء الجزائر حينما أعلنوا بعد اتفاق افيان مباشرة أنهم حريصون على تحقيق فكرة المغرب العربى الكبير على أساس أنه مجموعة من الدول العربية المستقلة فى شمال غرب افريقيا ..

ويزيد هذا وضوحا ماقررته مجلة « الايكونومست » الانجليزية من أن الاستفتاء سيكون مع ذلك مجرد اجراء شكلى يستهدف اخفاء الحقيقة الواقعة وهى أن الحكومة الفرنسية ستحول السلطة فى الجزائر الى الحكومة الوطنية العائدة من المنفى » .

وبعبارة أخرى ان الاعتراف بحق الاستقلال وتقرير المصير لشعب الجزائر يتضمن فى الوقت نفسه الاعتراف له أيضا بحقوق السيادة على أراضيه .

وثمة مسألة أخرى هامة جدا فى هذا الصدد ..

فقد كان الاستعماريون الفرنسيون أثناء مرحلة التراجع السياسى أمام مطالب الشعب الجزائرى يمنون أنفسهم بأنهم يستطيعون على الأقل فصل الصحراء الجزائرية عن أرض الجزائر والاحتفاظ بها لأنفسهم أرضا فرنسية ليس لها بالجزائر ارتباط الوحدة فى الأرض ..

ولكن اصرار مندوبى الحكومة الجزائرية فى مفاوضات افيان على الاحتفاظ بوحدة أراضى الجزائر أو تربتها كان له أثره فى القضاء على خطط الفصل والتقسيم الاستعمارية التى كانت موضوعة فى برامج السياسة الفرنسية ..

فقد اعترفت الحكومة الفرنسية صراحة بأن الصحارى جزء من الجزائر .. وكان هذا الاعتراف بدوره بمثابة التخلى أيضا عن فكرة ضم الصحارى الجزائرية نهائيا الى الممتلكات والأراضى الفرنسية .. وبهذا احتفظت الجزائر مع حق الاستقلال بوحدة أرض الوطن ..

وكان هذا تحقيقا للمطلبين الأساسيين اللذين ايدتهما الأمم المتحدة خاصة فى دورتيها السابقتين لاتفاق افيان وهما الاستقلال ووحدة التربة الجزائرية ..

وكان طبيعيا فى مثل هذه الظروف التى لابست اتفاق وقف اطلاق النار أن تعطى الحكومة الجزائرية بعض الضمانات للحكومة الفرنسية وللمستوطنين الفرنسيين وأن تحصل ايضا على ضمانات خاصة .

فقد قبل الجانب الجزائرى مثلا احتفاظ الشركات الفرنسية والحكومة الفرنسية بامتيازات وتراخيص التنقيب عن البترول والغاز الطبيعى فى صحارى الجزائر وفقا للشروط التى منحت بمقتضاها هذه الامتيازات والتراخيص، على أن تنشأ فى الوقت نفسه هيئة فرنسية جزائرية مشتركة متساوية العدد من الجانبين للاشراف على ادارة شئون الثروة البترولية والمعدنية فى صحارى الجزائر .

وقبل الجانب الجزائرى أيضا أن تظل للشركات الفرنسية خلال السنوات الست التالية للاتفاق أفضلية الحصول على تراخيص التنقيب عن البترول اذا ماطلبت ذلك .. وتعهد الجانب الفرنسى فى الوقت نفسه بأن تدفع نفقات نقل البترول الجزائرى الى فرنسا والبلدان المتعاملة بالفرنك الفرنسى بهذه العملة لحساب السلطات الجزائرية ..

ويمكن أن نتبين أهمية المزايا التى حصلت عليها الجزائر فى هذا الشأن اذا عرفنا ان الكمية المقدر استخراجها من بترول الجزائر خلال السنوات الثلاث القادمة تزيد عن خمسين مليون طن .. وأن ماسوف يدفع للسلطات الجزائرية من اتاوات ورسوم سيشكل جزءا كبيرا من الدخل القومى للجزائر فى عهدها الاستقلالى الجديد وسيكون عونا أساسيا للمشروعات العديدة التى لابد من تنفيذها للنهوض بكل مرافق الحياة فى الجزائر والارتفاع بمستوى المعيشة لشعبها

ولقد حصلت الجزائر بموجب اتفاق افيان أيضا على حقها فى أن تصبح لها عملة نقدية خاصة بها وهو حق يتصل بصميم السيادة على الوطن .. ولكن سيظل النقد الجزائرى مرتبطا الى حدما ولبضع سنوات اخرى بمنطقة الفرنك الفرنسى ..

وسيكون للبضائع الفرنسية أفضلية ، المعاملة من جانب الجزائر .. ويلاحظ أن هذه الأفضليات والامتيازات التى حصلت عليها فرنسا لبضائعها وشركاتها وعملتها النقدية كانت ضمن بنود خاصة حرصت فرنسا من جانبها على أن تقررها كنوع من الضمان للحقوق والممتلكات المشروعة للمستوطنين الأوربيين عامة والفرنسيين خاصة ولمستقبل وجودهم وبقائهم ووضعهم فى الجزائر ، وهو ضمان لم يتردد الجانب الجزائرى فى اعطائه كى يظهر حسن نواياه ورغبته الأكيدة فى التعاون ..

ولقد اتفق الجانبان على فكرة كان الزعماء الجزائريون أنفسهم هم الذين عرضوها من قبل وهى ترك الحرية للمستوطنين الأجانب فى الجزائر فى أن يختاروا خلال ثلاث سنوات بين التجنس بالجنسية الجزائرية بحيث يصبحون مواطنين جزائريين من رعايا الحكومة الجزائرية لهم ما للجزائريين من حقوق وعليهم ماعليهم من واجبات وبين الاحتفاظ بجنسياتهم الخاصة وفى هذه الحالة يحتفظ لهم بحقوقهم وحرياتهم المشروعة

وهنا يتردد السؤال الذى لابد منه .

هل يحتفظ الفرنسيون والأجانب فى الجزائر بممتلكاتهم من الأراضى والمصانع كما كانت فى عهد السيطرة الاستعمارية ؟

ان الاتفاق يتضمن بوجه عام الاجابة بالايجاب على هذا السؤال اذ نص على تعهد الحكومة الجزائرية بالامتناع عن اتخاذ أى اجراءات مجحفة بالفرنسيين والأجانب (سواء اختاروا الجنسية الجزائرية أم لم يختاروها) وباحترام حقوق الملكية القائمة ..

ولكن الجانب الجزائرى حرص فى الوقت نفسه على أن يقرر فى الاتفاق أيضا حق الحكومة الجزائرية فى نزع الملكيات على أن يمنح اصحابها تعويضا عادلا عنها ..

وهذا الأمر له أهميته الخاصة ودلالته الواضحة اذا ماعرف أن برامج الثورة الجزائرية تستهدف تحقيق الاصلاح الزراعى والقضاء على الاقطاع وتوزيع الملكيات الكبيرة التى يملك اكثرها الأجانب — على الفلاحين الجزائريين .

والمتوقع طبعا أن تكون هذه المسألة من المسائل الدقيقة الحساسة التى تتطلب من الحكومة الجزائرية فى بداية عهد الاستقلال دقة كاملة وجرأة كاملة أيضا ..

ويتصل أيضا بالنواحى الاقتصادية كذلك وبخاصة فيما يتعلق بالمكاسب التى حصل عليها الجانب الجزائرى أن الحكومة الفرنسية تعهدت بالسماح للعمال الجزائريين الذين يعملون فى فرنسا بأن يرسلوا مايتوفر لديهم من نقود الى بلادهم واهلهم ، كما تعهدت بأن يكون للأغذية والمحاصيل الزراعية الجزائرية معاملة ممتازة فى الأسواق الفرنسية ..

ومعروف جيدا أن الجزائر تصدر كميات كبيرة جدا من الخضر والفواكه الى فرنسا ترتفع الى ٨٠٪ من مجموع الصادرات الجزائرية .

هذا فضلا عما تعهدت به فرنسا من الاستمرار فى تقديم المعونات الاقتصادية والفنية للجزائر بمستواها الراهن خلال السنوات الثلاث التالية للاتفاق ..

ولهذا التعهد أهميته حيث أن فترة الانتقال ستتطلب من الجزائر جهدا حثيثا لاعداد أبنائها الوطنيين لتسلم مهام الحكم والادارة والانتاج ، وستكون الجزائر خلال فترة الاعداد فى حاجة الى معونات اقتصادية وفنية من جهات عديدة دولية وحكومية وشعبية .. وليس هناك مايمنع الجزائر من تقبل مثل هذه المعونات من فرنسا مثلماتتقبلها من غيرها أيضا ..

الا أن هذه الجوانب الاقتصادية مرهونة كلها بتنفيذ الجوانب السياسية والعسكرية فى اتفاق إفيان .

فقد تضمن الاتفاق بندا خاصا بانتخاب لجنة تأسيسية خلال ثلاثة أسابيع بعد اجراء الاستفتاء وستتولى هذه اللجنة التمهيد قانونيا وتشريعيا وعمليا لقيام الجمهورية الجزائرية المستقلة ذات السيادة .

كما أنه فى خلال سنة بعد الاستفتاء ستخفض القوات الفرنسية الموجودة فى الجزائر الى ثمانين ألفا بينما كان الموجود منها طوال الحرب الجزائرية يرتفع الى اضعاف هذا العدد .. وستبقى هذه القوات بعد تخفيضها لمدة سنتين تجلو أثناءهما وفى نهايتهما عن أرض الجزائر بحيث لايبقى بعد ذلك الا الجنود المرابطون فى القواعد العسكرية الفرنسية الموجودة فى المرسى الكبير ، واكروريجان ، وكولومب ، بيشار .. وذلك لمدة تتراوح بين خمس سنوات وخمس عشرة سنة . .وذلك بموجب عقد ايجار يتفق عليه الطرفان ..

وقد حرص يوسف بن خده رئيس الحكومة الجزائرية المؤقتة على ان يوضح عقب توقيع الاتفاق مباشرة أن بقاء هذه القواعد فى أرض الجزائرسيظل يشكل خطرا على استقلالها ويتطلب اليقظة والانتباه وحرص فى الوقت نفسه على أن يؤكد أن الحكومة الجزائرية فى عهدها الاستقلالى لن ترتبط بمحالفات أو كتل عسكرية وانها ستسلك فى مجال العلاقات الدولية سبيل الحياد وستتبع فى الداخل سياسة اشتراكية قوامها تحرير الوطن والمواطنين من الاستغلال والسيطرة ..

وكان طبيعيا بعد الاتفاق على وقف اطلاق النار أن يتفق الجانبان على اطلاق سراح المعتقلين والمسجونين الذين وقعوا فى الأسر عند القوات الفرنسية والجزائرية أثناء الحرب ..

وجاء الافراج عن بن بيللا وزملائه الأربعة الذين اختطفتهم فرنسا وزجت بهم فى سجونها ومعتقلاتها مقدمة رائعة لتنفيذ هذا الاتفاق ..

وكان أمرا له دلالته البارزة أن يقوم الزعماء الخمسة بعد عودتهم الى أرض الوطن والى زملائهم المجاهدين بزيارة الجمهورية العربية المتحدة وغيرها من البلدان العربية التى قدمت للجزائر معونات مادية وأدبية أثناء ثورة التحرير ..

وقد لقى الزعماء الخمسة فى القاهرة أعظم مظاهر الحفاوة والود ، وكانت البيانات التى أصدرها الزعماء الجزائريون عقب الزيارة تأكيدا لروح التضامن والتعاون التى تجمع الشعوب العربية وحكوماتها الوطنية والتى ستكون فى المستقبل أساسا متينا لروابط أشد اتساعا وقوة فى مختلف المجالات السياسية والاقتصادية والفنية .

وبعد فان الاتفاق الذى عقد فى افيان كان مجرد بداية كما قلنا فى أول هذا المقال ..

فمع ان ديجول حرص لتأكيد هيبته فى الحكم على أن يحصل من الشعب الفرنسى على تأييد جديد بعد أن حقق الوعد الذى أبداه فى مستهل عهده برئاسة الجمهورية ، وأوقف اطلاق النار فى الجزائر لايزال الوضع داخل فرنسا ينذر بالصعوبات الكبيرة التى ستواجه تنفيذ اتفاق افيان ..

ان العناصر الارهابية والرجعية فى الدوائر العسكرية والدوائر المالية الفرنسية لاتزال تنذر بالعمل على تقويض الاتفاق وعلى عرقلة اجراء الاستفتاء وعلى وضع العقبات فى طريق تنفيذ التعهدات التى التزمت بها الحكومة الفرنسية ..

وصحيح أن الجنرال ديجول أظهر من جانبه شيئا من الحزم فى مواجهة هذه العناصر ولكن ستظل الشهور الستة الباقية على اجراء الاستفتاء محفوفة بالأخطار مليئة بالمناورات والمؤامرات ..

ولكن الضمان لسير الأمور الى غاياتها الطبيعية الصحيحة هو ماأكده بن بيللا وزملاؤه من زعماء الثورة من أن الثورة مستمرة وستظل مستمرة حتى يتحقق للجزائر انتصارها الكامل والنهائى بقيام الاستقلال السياسى والاقتصادى على أسس راسخة متينة ، وحتى تستكمل الجزائر هذا الاستقلال بازالة القيود والتحفظات التى تضمنها اتفاق افيان ..

ولقد حرص زعماء الجزائر أيضا على أن يجعلوا قوات التحرير فى حالة استعداد كامل حاملة السلاح ومتيقظة لمقاومة أى عدوان ، ولكنهم حرصوا أيضا على أن يواجهوا استفزازات المنظمة الارهابية وعناصرها فى الجيش الفرنسى بكثير من الهدوء والاتزان كى لا تعطى فرصة لأى مناورت أو محاولات تستهدف نقض اتفاق افيان ..

وان انتصار الجزائر ليؤكد من جديد عدةحقائق أولها أن كفاح الشعوب هو الأساس الأول للانتصار وأن أهم العوامل التى تساعد عليه هو تضامن الشعوب كلها وضغطها المستمر على الاستعماريين كى ترغمهم كما حدث فى فرنسا وغيرها على الاعتراف للشعوب بحقها الكامل فى تقرير المصير وهو الحق الذى تضمنه ميثاق الأمم المتحدة وتضمنته كل المواثيق الانسانية الكبرى

هيرودوت

بقلم : الدكتور محمد صقر خفاجة



ما زالت حياة « هيرودوت » مجهولة ، رغم تعدد الدراسات التى قام بها القدماء والمحدثون ، وما زلنا نجهل الكثير عن مولده ومماته ، فلا نعرف أين قضى حياته وكيف ، وفى أى عام ألف كتابه الفخم ، ولا السبب الذى دفعه الى تأليفه ، ولا متى قام برحلاته ولماذا الفرض علمى أم تجارى ؟ ولكن ليس من السهل أن ندرس فى هذا المقال كل هذه المشاكل بالتفصيل ، لذا سنكتفى بذكر أهم الحقائق التى أجمعت المصادر القديمة على صحتها ٠

ولد « هيرودوت » حوالى ٤٨٠ ق٠م بمدينة « هاليكارناسوس » التى تقع فى جنوبى غرب آسيا الصغرى ، وكانت أسرته غنية ، عريقة الحسب ، اشتهرت بحبها للآداب والفنون ٠ لذلك نشأ الفتى فى جو أدبى ، فقوى حب استطلاعه ، وزادت رغبته فى المعرفة ، وانكب على قراءة الأدب وخاصة الشعر ، ولكنه لم يكد يبلغ العشرين حتى اشترك فى المنازعات السياسية ، والحركات القومية التى قام بها عمه الشاعر « بانياسس » فى « هاليكارناسوس » للقضاء على نفوذ الطاغية « لوجداموس الثانى » ، عندئذ غادر « هيرودوت » وطنه ، وذهب الى جزيرة « ساموس » ، ليبتعد عن هذه الأحداث ، وينجو من مصائبها ، الا أن اقامته بالجزيرة لم تطل اذ فضل العودة بعد ذلك الى مسقط رأسه ليشترك بالفعل فى طرد الطاغية والتخلص من شروره ، وتثبيت دعائم النظام الديمقراطى ، ولكنه تعرض فى تلك الفترة لحملات سياسية كثيرة يحتمل أنه اضطر بسببها الى القيام برحلاته ، وعندما أنشئت مدينة « توريوم » عام ٤٤٤ ق٠م فى بلاد اليونان الكبرى (جنوب ايطاليا) ، ذهب اليها المؤرخ ، واستقر بها حتى مات ودفن فى سوق المدينة ، ولو أن بعض النقاد يظنون انه مات فى مدينة « بلا » . ولكن مهما يكن من الأمر فانه مات حوالى ٤٢٦-٤٢٥ كما يستدل من بعض الاشارات التى وردت فى تاريخه ، ولقد تعرض « هيرودوت » فى كتابه للكلام عن الحروب التى خاضتها اليونان ضد الفرس من أجل حريتهم واستقلالهم ، ويتخلل وصف هذه الحروب عدد كبير من الأحاديث والقصص ، ويتضمن هذا الكتاب تسعة أجزاء يحمل كل منها اسم احدى عرائس الشعر ٠

لقد كان هذا العمل الضخم موضع مناقشات عدة، شغلت النقاد القدماء والمحدثين ، فتساءلوا عن الغرض من تأليفه ، وهل رمى المؤرخ به الى وضع تاريخ عام للشعوب التى عرفها أم لم يفكر الا فى تدوين بعض الحوادث الهامة ، كما بحثوا مشكلة المصادر التى استمد منها المؤرخ معلوماته ، والى أى حد اعتمد على ما كتبه المؤرخون السابقون له ٠ وتشككوا أيضا فى قيمة العمل نفسه ٠ فمنهم من اتهم المؤرخ بالانتحال والسرقة ، وعلى رأس هذا الفريق من الكتاب القدماء « بلوتارخوس » ، ومن المحدثين الناقد الانجليزى « سايس » الذى حاول أن يثبت جهل «هيرودوت» ، وعجزه عن ادراك المسائل ادراكا تاما ، واتهمه بأنه كان ينقل من كتب المؤرخين السابقين دون أن يذكرهم ٠

وهناك فريق آخر من العلماء يثنى على عمل « هيرودوت » باعتباره أول من كتب التاريخ بطريقة علمية ، ويقرر ان المؤرخ كان يمتاز بملاحظته الشديدة ، وعلى اى حال فدراسة «هيرودوت» مهمة فى تاريخ الأدب لأنه كان أول من أتقن كتابة النثر الفنى ، وهى أكثر أهمية بالنسبة الينا لانه خصص الجزء الثانى من كتابه للكلام عن مصر وعجائبها وتمجيد تاريخنا القومى وحضارتنا العريقة ٠ لذلك رأينا أن ندرس هذا الجزء فى شىء من التفصيل لنحكم على المؤرخ فى ضوء ما ورد فيه ٠

مهما اختلفت الآراء فيما يتعلق برحلة « هيرودوت » الى مصر ، فلا شك انه قد زار وطننا، وانهذه الأرض الساحرة الغامضة غموضأبى الهول، اثرت عليه اشد التأثير فخصص لها كتابا كاملا وصف فيه « عجائبها التى يعجز عنها البيان » ، وينقسم هذا الكتاب الى ثلاثة أجزاء ، يتكلم المؤرخ فى أولها (فصل ١ــ٣٤) عن جغرافية مصر ، ويصف فى الجزء الثانى (٣٥ــ٩٦) عادات المصريين ويتحدث عن دينهم ، ويخصص الجزء الثالث لسرد تاريخ مصر (٩٦ــ١٨٢) ٠

ويبدأ «هيرودوت» كتابه بالكلام عن قدم الحضارة المصرية ، ثم ينتقل الى الحديثعن أصل مصر ،وكيف تكونت تربتها ويشيد بالدور الذى لعبه النيل فى تكوين الجزء الأعظم من تربة الأراضى المصرية بفضل ما يحمله من طمى ، وينتهز هذه الفرصة ليتكلم فى أسهاب عن مائه وينابيعه ، وعن طوله وعن اتجاه مجراه ، وبعد ذلك يتحدث عن العادات الدينية ، ويتكلم عن واجبات الكهنة وامتيازاتهم ، واخبار الضحايا وطقوس التضحية ، وفن العرافة ، والحيوانات المقدسة ، التى يعظمها المصريون ٠

وبعد التحدث عن الحيوانات ينتقل المؤرخ الى الكلام عن السكان انفسهم ، فيتكلم عن صحتهم وعن غذائهم وملبسهم وحياتهم الاجتماعية ، ويذكر الكثير عن أعيادهم وأغانيهم وأخلاقهم ، ثم ينهى الكتاب بالكلام عن تاريخ مصر ابتداء من حكم « مينا » أقدم الملوك الذين حكموها حتى عصر أحمس ، ولقد خصص « هيرودوت » فصلا لكل ملك ، ورتبهم ترتيبا زمنيا وفقا لتاريخ حكمهم ٠ ويتخلل هذه الفصول التاريخية وصف لأعمال كل ملك ، والآثار التى بنيت فى عصره ٠

وجدير بالملاحظة أن هذا التقسيم مفتعل ، وأن المؤرخ لم يتبعه بدقة ، بل كان يكثر من الاستطرادات ــ كما سبق أن بينا ــ لهذا السبب نجده يترك الموضوع الرئيسى ويروى لنا أسطورة عن « زيوس » أو « هلينا » أو يصف لنا بعض أجزاء لنيتا ، ونهر الطونة ، وعادات بعض الشعوب ، وغير ذلك مما لا يمت لمصر بصلة ٠

ومع ذلك فأول ما يسترعى الانتباه عند تلاوة هذا الكتاب نزاهة «هيرودوت» وعدم تحيزه لليونان وانه لم يترك فرصة واحدة دون أن يعبر عن اعجابه بالمصريين ، ويمجد تفوقهم وعظمتهم ، ففى كثير من الفصول يمدح تقواهم ويشيد بعلمهم واختراعاتهم ويقول :

« ان المصريين كانوا من بين سائر البشر أول من عرف السنة الشمسية وانهمقسموا فصولها الىاثنى عشر قسما ،وأنهم كانوا أول من فكر فى استخدام ألقاب الاثنى عشر الها ، وأنااليونان نقلوا ذلك عنهم ، وان المصريينكانوا أول من وقف للالهة الهياكل والتماثيل والمعابد ، وانهم أول من حفر الصور على الاحجار » (١)

ويصرح بأن للمصريين الفضل الأول فى اكتشاف كثير من الأشياء التى أفادت الانسانية جمعاء، واليونان بالذات ، ولهذا السبب اتهمه «بلوتارخوس» فى مقاله عن « خبث هيرودوت » ، بأنه صديق للبرابرة(Philobarbaro)

---

(١) هيرودوت ، الجزء الثانى ، الفصل الرابع ، قارن الفصول ٤٣ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٨ ٠ الخ ٠

ومن الامور التى يلاحظها القارىء أيضا الحيطة التامة والحذر الشديد اللذين يتصف بهما المؤرخ عند الكلام على الدين المصرى ، اذا يصرح هيرودوت نفسه بأنه :

« لايتكلم عن الدين المصرى الا اذا كان مضطرا » (١)

فهل كان مرجع ذلك الى احترامه البالغ للأديان والموضوعات المقدسة ؟٠٠ أم كان نتيجة جهل بالدين وطقوسه ٠

ان تشكك المؤرخ فى الدين اليونانى ، وتفكيره الحر عند تحليله ، ونقده لبعض الأساطير يدل على أنه اتخذ هذا الموقف من الدين المصرى لكى يخفى جهله به ، وبالرغم من ذلك « فهيرودوت » يمتازبحب استطلاع شديد وملاحظة قوية ، فكان مغرما بمعرفة البلاد المختلفة ، ودراسة أخلاقها وطباعها وجغرافية الأقاليم وتاريخها ، وكتابه ملء بأمثلة عديدة تبدو واضحة عندما يتكلم عن منابع النيل ويبحث عمقها وموقعها (فصل ٢١-٢٣) ، وعندما يتكلم عن طبيعة بعض المناطق (فصل ١٢) ، وعندما يصف الطيور والحيوانات والمحصولات التى رآها فى مصر٠ ويزداد حب استطلاعه واستقصاؤه عندما يتناول بالوصف حياة المصريين الاجتماعية ومصادر ثروتهم وأعمالهم وطرق الترويح عن أنفسهم ٠

كل هذه الموضوعات تسترعى انتباه المؤرخ وتستولى عليه ، فيسهب فى التحدث عنها ٠٠ ولكن أليس من حقنا أن نتساءل فى دهشة وحيرة كيف استطاع هذا المؤرخ أثناء اقامته القصيرة التى لاتزيد عن أربعة شهور أن يشبع هذه الرغبة ، ويصل الى معرفة كل هذه المعلومات التى سجلها فى كتابه ؟ ان المؤرخ نفسه يقرر فى الفصل ٩٩ ، ان كل ما ورد فى كتابه هو نتيجة ملاحظته الشخصية ، ومشاهداته وأبحاثه الخاصة التى دققها بنفسه٠ وهذا أمر صعب التصديق ، لأن الرحالة فى عصرنا الحديث لايستطيع بالرغم من سهولة المواصلات والحياة ، أن يصل فى مثل هذه المدة الى معرفة ما عرفه « هيرودوت » . لذلك من المحتمل جدا ، ان لم يكن مؤكدا ، أن أبا التاريخ اعتمد على مؤلفات سابقيه واستفاد منها وخاصة من كتاب « هيكاتيوس » الذى كان قد جمع فى « رحلته حول الأرض » معلومات مسهبة عن كثير من الأقطار ، وتكلم عن جغرافيتها وطيورها ونباتاتها ووصف شعوبها وأخلاقهم وعاداتهم ، ولا شك أن « هيرودوت » قرأ هذا الكتاب وعرف ما جاء به ، بل من المؤكد أنه استخدمه فى كثير من المواضع واقتبس منه بعض المقطوعات دون أن يذكر اسم الكتاب ولا اسم مؤلفه ، مع انه وجه اللوم احيانا « لهيكاتيوس » وانتقده نقدا لاذعا ليبرهن على كفاءته الشخصية ، ولعل هذه التصرفات هى التى دفعت القدماء والمحدثين الى التشكك فى دقته العلمية ، وجعلت بعضهم يتهمونه، كما سبق القول، بالانتحال والسرقة ٠

ومن المآخذ الأخرى التى توجه الى المؤرخ ميله الى التعميم المطلق والاستنتاج السريع ٠ الأمر الذى يجعلنا نشك فى نتائج ابحاثه ودقة أقواله ، فمثلا لا يمكننا أن نصدق روايته التى ينص فيها على أن جميع المصريين كانوا يعيشون مع حيواناتهم فى مكان واحد ، وأنهم كانوا يأكلون فى الطرقات ، وكانوا جميعا يصنعون الخبز من الاذرة ـ كما لم يكن فى مقدور المؤرخ ، كما بينا ، أن يدرس مصر العليا والسفلى فى شهور أربعة ، ولم يكن فى امكانه أن يشاهد كل مديريات القطر وما يجرى فيها ، وما بها من آثار ، ولم يكن فى امكانه أن يقف على أخلاق المصريين بمختلف طبقاتهم أو يعرف طباعهم وعاداتهم ، بل لم يكن من السهل عليه أن يتصل بالعائلات المصرية وبعض الهيئات عندهم مثل رجال الدين الذين كانوا يحتقرون الأجانب ٠ اذ لابد أنه ، كأىأجنبى ، وجد صعوبة أو استحالة فىبلوغ ذلك ، خاصة وأن المصريين القدماء عرفوا بنفورهم من الأجانبوالاعراضعنمخالطتهم ، لأنهم كانوا يعتقدون أنهم أرقى الشعوب جميعا وأعرقها وأكثرها تدينا ٠

لذلك يمكن القول بأن المؤرخ استمد معلوماته مما رآه فى الشوارع والأسواق ، ومما سمعه من عامة الناس ، و « هيرودوت » نفسه يحملنا على التشكك فى قيمة مراجعه عندما يقول انه استمد معلوماته من الروايات التى سمعها أو من جماعة التراجمة ، وهذا يعنى أنه لم يحاول البحث عن الوثائق الأصلية أو الاطلاع على المصادر الاولى ٠ هذا الى أن بعض معلوماته الجغرافية تثبت أنه لم يقض الا فصل الخريف فى مصر اذ يدعى أن درجة الحرارة فى مصر واحدة طوال

---

(١) هيرودوت ، الجزء الثانى ، الفصل الثالث ٠

السنة (فصل ٧٧) وان مناخها على وتيرة واحدة طوال العام .

ولكن بجانب هذه النقائص ، يجب أن نعترف بأن « هيرودوت » كان يتصف بميزة الناقد الدقيق ، فيناقش المسائل فى بعض الأحيان بطريقة منطقية تثبت أنه يفكر ولا يسلم بكل ما يقال له ، وهذا مايفعله عندما يفند قصة : « الجزيرة الطافية فى الماء »

« من بين الاشياء التى تبعث فى النفس منتهى العجب الجزيرة المسماة خميس ، وتوجد فى بحيرة عميقة واسعة بالقرب من معبد بوتو ، ويسميها المصريون الجزيرة الطافية · أما أنا فلم أرها طافية أو متحركة ، بل عندما سمعت بهذا الاسم أخذتنى الدهشة وفكرت فيما اذا كانت توجد حقا جزيرة طافية » (فصل ١٥٦)

وكذلك عندما ينفى قصة التماثيل ذات الأيادى المقطوعة ويقول :

« لكنى أعتقد أن ما رواه الناس هو محض هراء ، وخاصة فيما يتعلق بأيدى التماثيل لأننا قد شاهدنا بأنفسنا أن التماثيل قد فقدت أيديها بفعل الايام وان الايدى الى يومنا هذا ترى ملقاة تحت أقدامها » (فصل ١٣١) ·

ومهما يكن من شىء فمن الممكن ألا نضن على «هيرودوت» باسمه التقليدى ونعتبره «أبا التاريخ» على أن نعنى بتلك التسمية أنه أول من ألف كتابا فى التاريخ لا أنه أول مؤرخ بالمعنى الحقيقى للكلمة ، كما نفهمها فى العصر الحديث · ولا مانع من أن نلتمس له العذر لأن عصره وظروف رحلته ، والمصادر التى استمد منها معلوماته لم تسمح له بأن يكون أدق مما كان ·

لقد أعلن « هيرودوت » نفسه عن منهجه فى السطور الأولى التى استهل بها كتابه عندما قال : ان مهمته هى تسجيل كل ما يهتدى اليه عن طريق البحث والاستقصاء حتى لا يطوى الزمن فى صفحات النسيان الآثار التى خلفها اليونان والأجانب · ولقد حققت الأجيال المتعاقبة أمنية « هيرودوت » ، فاحتفظت لنا بكتابه الذى خلد اسمه ·

وأخيرا يجب ألا نغفل هذه الحقيقة وهى أن الروح العلمية تقوى مع الزمن ، وأن علم التاريخ يزداد دقة بتقدم الوقت ولا ادل على ذلك من أن « هيرودوت » يعتبر وسيطا بين الرواة وبين « ثوكوديديس » ، أول مؤرخ بالمعنى الصحيح ، وأن « بولوبيوس » نفسه لا يقارن بالمؤرخين المحدثين ·

لذا من الأفضل أن نحكم على «هيرودوت» وفقا للعصر الذى عاش فيه لا وفقا للقرن العشرين ، لكى نرضى عن قراءته ، ونوافق على أنه حقا « أبو التاريخ» ، ونتذوق ما عنده من روايات وأساطير ، ومهما يكن من أمر ، فمن الواجب علينا أن نتلو الجزء الثانى من كتابه مرة ومرة ، وكفى انه أول كتاب يتحدث عن تاريخنا القديم ، ويشيد بحضارة أجدادنا السابقين ·

الطريق الى الاندلس

بقلم
الدكتور حسين مؤنس

الطريق الى الأندلس طويل ..

طويل فى حكم الزمان ، لأن بيننا وبين عصره الأخير ما يزيد على خمسة قرون ، وبيننا وبين عصره الزاهر نحو عشرة قرون ..

وطويل فى حكم المكان ، لأن الاندلس قابع هناك خلف بحار وجبال ووديان ، وليس فى الدنيا أرض عنيفة قاسية تتحدى الصبر وقوة الاحتمال كهذه الأرض التى أقام عليها أجدادنا مجدا خالدا كالجبال والبحار والوديان ..

أرض صخرية قاسية ، تصلبت بتوالى البردالقارس والحر اللافح ملايين السنين ، حتى تغضنت وبدت للرائى كأنها وجه عجوز ..

الطرق فيها أخاديد بين جبال ، أو خطوط تسترسل حتى تتلاشى فى الأفق البعيد وسط البرارى والسهول . الأنهار شقوق فى الأرض ، شحيحة ، تحمل من الحصى أكثر مما تحمل من الماء ..

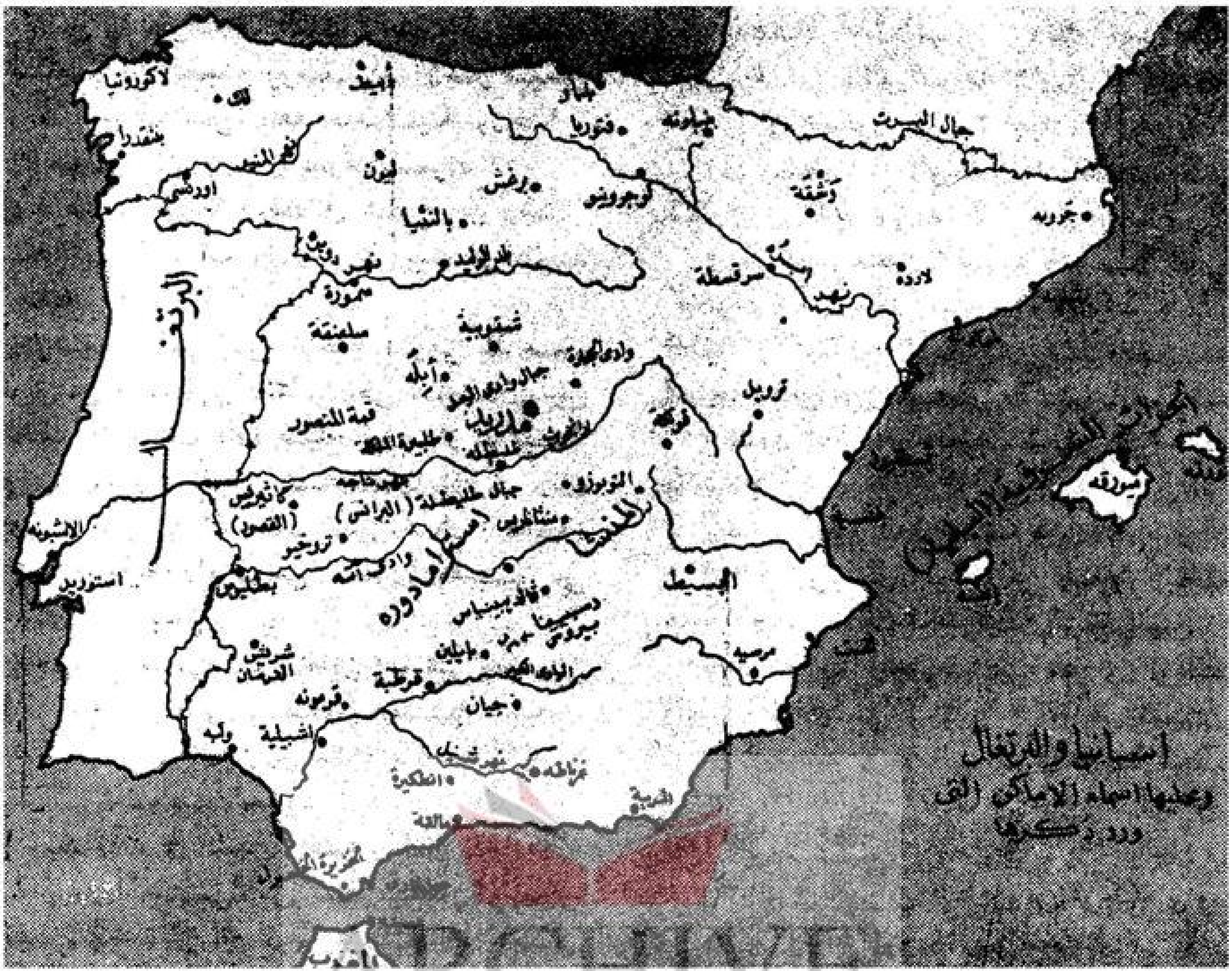
فى الشمال تجد الأرض صلبة سوداء ، يغسلها ماء المطر معظم العام ..

وفى الوسط تجدها رمادية أو بنية جافية كالجرانيت ، تتخللها كتل من الشيست الأسود كأنها رءوس شياطين ..

وفى الجنوب رملية حمراء تتسلقها اشجار الزيتون فى صبر وسكون ..

ومن قلب هذه الأرض العاتية تطفر هنا وهناك واحات خضراء كأنها قطع من الجنة ، بالضبط كما يطفر الحنان والخير من قلب العجوز الطيب الأصيل ..

واحات تلقاك على غير ميعاد . تكون وسط جبال موحشة يخيل اليك أنها لا تنتهى ، ثم تنعطف انعطافة يسيرة فاذا أنت أمام الشجر الباسق والغاب الملتف ، وأشجار البرتقال والكافور تملأ الجو عطرا وعبيرا ..



اسبانيا والبرتغال وعليها اسماء الاماكن التى ورد ذكرها

وعلى ضفاف الأنهار الكثيرة التى تنحت وديانها وسط الصخر ، تجد الرياض والمروج والزهـور وأشجار الحور والصنوبر والسنديان ..

وما أسرع ما تنسى الصخور والأخاديد ..

بالضبط كما تشرق الابتسامة فى وجه العجوز الطيب الأصيل ، تنسيك رقة قلبه أخاديد وجهه ، ويتحدث فتسمع منه أرق الأحاديث ..

ولكن الطريق بين الواحة والواحة طويل ..

والمسافة بين النهر والنهر بيداء لا تقطعها الا اذا كنت صبورا كشجر الزيتون ، عفيـا كالشيست والجرانيت ..

والطريق الى الأندلس لهذا ـ كما قلت ـ طويل ..

على هذه الصخور ، وفى الطريق الى تلك الوديان ، هلك الألوف بعد الألوف ..

وكل شبر من أرض شبه الجزيرة هذه يقص قصة طويلة تنبع من أعماق قلب الانسان وتتردد فى قلب أى انسان ..

والتاريخ الذى تحدثك به صخور الجزيرة ووديانها لا يقارن الا بالتاريخ الطويل الذى تحدثك به ضفاف النيل أو بوادى الشام .. ولأمر ما ، تحس دائما أن العصور هناك لاتموت .. شىء من الخلود يتخلـل كل شىء ..

تقف فى وسط الفضاء الهائل الذى يحيط بك معظم الطريق ، وتصغى الى الصمت الرهيب الذى يشمل كل شىء ، فيخيل اليك أن صوتا من وراء المجهـول يناجيك ، وأن أرواح الألوف من أجدادك الذين عبروا بهذا المكان تخاطبك عبر الأثير ، ولو قبضت قبضة من تراب الأرض لاحسست أنها تردد فى روعك نداء أبى العلاء : أن تخفف الوطء ، فهذا الأديم ليس الا أجساد الذاهبين ، أعياهم السير وهم صادرون من قرطبة الى أرض الجهاد ، أو غالهم العدو الرابض وسط هذا السكون ، فتوسدوا الأرض وأكلهـم التراب ، وظلت أرواحهم تحوم على أرض الشهداء ..

واذا أنت وقفت فى صحن المسجد الجامع فى قرطبة ذات صباح باكر أحسست وكأن المصلين قد أقاموا الصلاة وبارحوا الصحن لتوهم ، وأن الشـيوخ والأساتذة والطلاب لا يلبثون أن يجيئوا ليـأخذوا اماكنهم الى جانب الأعمدة حلقات حلقات ..

وفى القاعة الأولى من قاعات قصر الحمراء ، تتوقع وأنت تتأمل ما حولك أن الباب لا يلبث أن يفتح ، وأن السلطان أبا الحجاج يوسف بن الأحمر سيقبل عليك بعد لحظات ومن خلفه حاشيته ورجاله ، ليعقدوا مجلس المشاورة أو ندوة الشعراء ..

وفى قرطبة ، عندما وقفت فى شارع ابن رشد ، أحسست أننى لو سألت أول عابر عن بيت أبى الوليد لدلنى عليه ..

وفى لوشه (تسمى اليوم لوخا) ـ وهى بلد صغير فى الطريق من غرناطة الى مالقة ـ وهى بلد لسان الدين ابن الخطيب ، وقفت ذات صباح أمام دار عربية الطابع فى وسطها نافورة ينساب منها الماء فى رفق موسيقى . خيل الى ان لسان الدين هناك ، مسندا ظهره الى الناحية الأخرى من النافورة مقبلا على تأليف كتاب جديد ..

وفى جيان (تسمى اليوم خاين) ، غير بعيد عن قرطبة ، خيل الى أننى لو فتحت دفتر التليفون لوجدت اسم جمال الدين بن مالك صاحب الألفية وعنوانه ، ولاستطعت الحديث اليه ..

وفى سلمنقة ، فى الميدان الصغير أمام الجامعة ، جلست على مقعد خشبى أتأمل تمثال ميجيل أونامونو ، وما كنت لأتعجب لو أنه هبط عن قاعدته وأقبل فجلس الى جانبى وأخذنا بأطراف الحديث ..

وفى بطليوس ، وأنت تتطلع الى الملعب الرومانى الهائل ، تشعر كأنك فى فترة استراحة طويلة بعض الشىء ، وأن الممثلين يستريحون من الفصل الأول من مسرحية لسوفوكليس ، وأنهم سيعودون ليمثلوا الفصل الثانى بعد قليل ..

شعور غريب لا أشعر به خارج اسبانيا الا فى موضعين : معبد الكرنك فى مصر ، وقلعة الحصن ـ أو حصن الأكراد ـ فى الشام ..

ففى معبد الكرنك ، وأنت على ضفة بحيرة الآلهة ، تتراءى فى مياهها الصافية صور الأعمدة الباسقة والجدران العالية ، تحس وكأن الفرعون وأهل بيته لا يلبثون أن يقبلوا فى قارب يقطع سكون البحيرة الأبدى ..

وفى حصن الأكراد ، تحس وأنت ترسل البصر فى ساحته الرحيبة وكأنك تسمع وقع حوافر الخيل وصليل السيوف ، وأن الفرسان الذين توجوا هاماتهم بأكاليل النصر فى ميادين الجهاد ، لا يلبثون أن يدخلوا جماعات جماعات ، والخيل تعدو وتصهل والفرسان يتصايحون ويتنادون ورايات الأمجاد تخفق فى الهواء ..

هنا أيضا تشعر الا شىء يموت ..

ويدهشك هذا الشعور ، لأنك وأنت تقطع شبه الجزيرة تمر بالأميال بعد الأميال لا يلقاك فيها انسان أو عصفور بل ولا جرادة ..

وفى وسط هذه الوحشة الشاملة ، تشعر ـ مع ذلك ـ ان الجو من حولك نابض بالحياة والاحياء .

وهذا هو الشعور الذى كان يملأ نفس الدون كيخوته وهو يقطع البرارى والفلوات باحثا عن الطغاة والشياطين ليحاربهم ويستأصلهم .. تصور أجنحة الطواحين شياطين بأيديها السيوف ..

وتصور الأشجار عفاريت تسعى اليه فشد عليها بالسلاح ..

وتصور قطيع الغنم جيشا من الأعداء ..

أوهام أقرب الى الواقع من حقائق الحياة ، من هذه الأوهام تتألف اخلد قصة كتبها انسان ..

والذى كتبها أعجب قصصى ظهر فى الوجود : ميجيل ثيرفانتيس سافدرا ، محارب مسكين وأسير تعيس ، شلت ذراعه اليسرى فى موقعة ليبانتو ، وبقيت يده اليمنى لتكتب فى ظلامات السجن قصة أضحكت ـ ولا زالت تضحك ـ الأجيال ..

وكذلك فى الطريق الطويل من قرطبة الى سرقسطة ـ نحو أربعمائة كيلو متر ـ تستطيع أن تحفن بيدك اى قبضة من التراب وتقسم أنها ليست الا من عظام جيوش الخلفاء ، فقد ظلت تقطعه ثلاثمائة سنة اربع مرات فى العام : مرتين فى الذهاب وأخريين فى الاياب ..

كم الوف منهم أنهكها السير الطويل وأكلها تراب الطريق ! منها ـ من عظام الألوف بعد الألوف من جنود العرب المجهولين ـ يغتذى شجر الزيتون الذى يطل عليك من جوانب الطريق ، والا فمن أين تغتذى الزيتونة المباركة الا من روح طيبة والأرض من حولك لا ماء فيها ولا حياة ؟ ..

وعند مدينة سالم (مديناثيلى) فى طريقك من مدريد الى سرقسطة فى طرف قصى من البلد الحديث تجد بوابة متهدمة تقوم وحدها وسط فراغ وخراب ، انها الأثر الباقى من ضريح أعظم قائد أندلسى فى التاريخ : المنصور محمد بن أبى عامر ، ثانى اثنين دانت لهما هذه الجزيرة من أول التاريخ الى مطالع العصر الحديث ، أولهما عبد الرحمن الناصر ..

والى شمال شبه الجزيرة حتى جبال البرت المعروفة بالبرانس كان يمتد الأندلس ، والمدائن اللطيفة التى تلقاك هناك نحن اهلها ، وأجدادنا بناتها : لاردة ، وشقة ، تطيلة وبنبلونة .. وغيرها

كثير · كلها كانت بلاداً عربية وما زالت الى اليوم تحتفظ بروحها العربى ، وما بقى فيها من آثارنا يبدو لك وكأنه حطام طافية على الماء من سفينة ضخمة غالتها الأمواج ··

والأندلس الذى يسمونه اليوم أندالوثيا ، تلك المديريات السبع الواقعة فى الجنوب ، ليس الا جزءا يسيرا من أندلسنا الحبيب ··

أين الباقى ؟ ·· أين أهله ؟ ·· كيف اختفت أيامهم فى طيات الزمان ؟ ··

تلك قصة طويلة ستلم بأطراف منها أثناء ما يتصل من الأحاديث ··

والطريق الى الأندلس ـ كما قلت لك ـ عبر الزمان طريق طويل ··

ومع هذا فالأندلس ، هذا البعيد العزيز ، قريب منك ·· يعيش معك وفيك ··

فان التاريخ خالد ، وأهل التاريخ لا يموتون ··

وما سطره الأندلسيون فى سجل حضارة الدنيا يضمن لهم الخلود ويفرضهم على الأجيال ··

ودعنا من آثارهم فى الفكر والعلم ، فذلك كتاب معروف ، ولدينا من الشواهد على ذلك ما يغنينا عن البحث فى دواوين الأدب وسجلات العلم والنور ··

بل ان حضارة الأندلس لم تقف عند حدود شبه الجزيرة الايبيرية ، فقد امتدت وفاضت حتى شملت المغرب العربى الى حدود تونس ، والكثير جدا من ثغور المغرب أنشأها الأندلسيون : تطوان ، وتلمسان ، ووهران ، وتنس ، وجزائر بنى مزغنا ـ التى تعرف اليوم بمدينة الجزائر ـ وغيرها كثير·
وفى داخل المغرب تحدثك فاس عن نصيب الأندلسيين فى انشائها ، وتنبئك مكناس بأثر العمارة الأندلسية ، وفى شاون ـ أو شفشاون ـ الى جنوبى تطوان تجد مدينة أندلسية الهيئة والروح ، كأنها حى من أحياء غرناطة أو رندة عبر البحر واطمأن بين جبال الشمال الغربى ووديانه ··

ومن شبه الجزيرة عبرت هذه الحضارة المحيط الأطلسى كله ··

فعلى آلاف الأميال ، وعبر المحيط الأطلسى الشاسع، بل على ضفاف المحيط الهادى ، وجدت الأندلس حيا يطاول الأزمان ··

وفى سان خوسيه عاصمة كوستاريكا وجدت نفسى فجأة فى قاعة أندلسية خالصة ، كأنما نفس المعمارى الذى بنى الحمراء حمل أدواته وخف الى هناك ليوقع بامضائه على ساحل المحيط الهادى ··

ومن هناك عبر المحيط الهائل ، ونزل بلدة وادى القناة (جواد الكانال) فى الفيليبين وأنشأ دارا عربية أخرى ووضع امضاءه الحبيب ··

فن خالد يطوى الأرض بين جناحيه ··

وهنا ، فى بلادنا يعيش الأندلس فى وجداننا ينبض بالحيوية والشباب كأنه بلد عربى معاصر ، ولو أننا اقترحنا اليوم ضمه للجامعة العربية لما شعر الناس بغرابة فى ذلك الاقتراح ، لأن الأندلس ـ بالفعل ـ عضو فى الجامعة العربية الكبرى ، عضو له صوت كبير يتخطى القرون ··

وهذا الصوت الجهير صاحب فضل كبير فى المكان الرفيع الذى تحتله حضارة العرب بين حضارات العالمين ··

والأوروبى الذى يفكر فى أن يفخر علينا بما تعلمناه منه فى العصر الحديث ، يخفض من صوته عندما يذكر أن أساتذتنا الأندلسيين علموا أجداده فى جامعات أوروبا كلها ، حتى الفاتيكان لا ينسى أن أحد بابواته من تلاميذ قرطبة وشيوخها الأجلاء ··

واذا كانت قمم الأدب الأوروبى العليا أربعة : دانتى ، وثيرفانتس ، وشيكسبير ، وجيته ، فان اثنين منهم تلميذان للأندلس العربى ، أخذ الأول منه أصل الكوميديا الالهية ، وروى الثانى فصولا من الدون كيخوته على لسان عربى يسمى حامد بن النجيلى ، والرابع ـ جيته ـ تلميذنا من ناحية أخرى ، وديوانه الشرقى شاهد صريح على استلهامه شعراءنا المشرقيين ·

وهذا الأندلس الخالد لا يحيا فى قلوب العلماء عندنا فحسب ، بل فى قلوب عامة الناس ·· ولافتات مثل « قهوة الأندلس » و « كازينو الأندلس » و « عصير فواكه الأندلس » عادية مألوفة فى كل بلد عربى ، بل هناك « أوتوبيس الأندلس » وهو أغرب اسم لشركة نقل رأيته ·· وكلنا ، فى الحقيقة نود أن نأخذ مكاننا فى «أوتوكار» يحملنا الى ذلك الفردوس البعيد ··

وفى المغرب يعزفون ـ الى اليوم ـ موسيقى الأندلس وينشدون موشحات ولدت فى قرطبة وغرناطة ·

وكم من بلد عربى يؤكد اليوم أن ارضه ـ لا غيرها ـ هى نقطة اتصال الشرق والغرب ··

ولا أنسى مناقشة طريفة بين صديقين : لبنانى وتونسى ، كل منهما يريد أن يثبت أن بلده هو الموضع الوحيد لهذا الالتقاء ·· واشتدت المناقشة بينهما

حتى خشيت أن يبلغ الحماس بأحدهما ان يطلب الى حكومته ان تصدر قرارا بألا يلتقى الشرق والغرب الا فى بلاده ..

والحق أن الموضع الوحيد فى الدنيا الذى التقى فيه الشرق والغرب التقاء حقيقيا كان الأندلس ..

هناك ضربت أشجار عربية جذورها فى تربة اوروبية ، واخرجت تمرا لونه غربى وطعمه شرقى ..

هناك كان الناس جميعا ، من الخليفة والوزير والقاضى الى البائع والمغنى ، يتحدثون فى البيت والطريق لغة أوروبية ، فاذا قرأوا أو كتبوا فبالعربية ..

هناك كان ملوك اسبانيا النصرانية فى الشمال يوقعون على كتبهم بالعربية ، وخلفاء المسلمين فى قرطبة يستمعون الى دعابات ندماهم ويشتركون فيها بالاسبانية ..

هناك عكف ابن رشد على شرح أرسطو ، وترجم الناس شروحه الى اللاتينية وقرأوها فى هذه اللغة اكثر مما قرأناها نحن فى العربية ..

هناك كان الشاعر العربى يأخذ قطعة من أنشودة عجمية ، وينشىء عليها موشحا عربيا تغنيه مغنيات بعضهن عربيات وبعضهن أوروبيات ، ولكنهن كن يعشن معا أندلسيات ..

هناك لم يكتف الشرق والغرب بالالتقاء، بل أصبحا شيئا واحدا فريدا فى بابه فى التاريخ ..

وما زال هذا الشىء الفريد فى بابه فى التاريخ قائما الى اليوم ، فان وجوه الناس الذين نلقاهم هناك ان هى الا صور مما ترى حولك ..

ولا أنسى مشهدا فى الطريق من وادى آش الى غرناطة ، وهو طريق زراعى يشبه طرق الأرياف عندنا ..

كان الوقت عصرا ، وكنت عائدا متعبا من « حصن اللوز » فجلست استريح على الطريق ..

ومن بعيد أقبل فلاح على حمار ، فلاح مصرى فى كل شىء : يلبس برنسا يشبه الجلباب ، ووجهه أسمر متغضن لا يحمله الا من اسمه عوضين أو حسنين ، حتى رأسه لفه بشىء يشبه العمامة ..

حتى الحمار .. بدا لى مألوفا جدا حتى خيل الى أننا لو تركناه لسار توا حتى يصل الى بلدنا ..

ووصل الرجل أمامى ، ونظر الى ، ثم أشار الى ، فنهضت ، وأوسع لى مكانا خلفه ، وأردفنى . لم أتكلم ، ولم يتكلم .. وسار بنا الحمار ..

شعرت أن الرجل قريبى ، قريبى من بعيد ..

وعندما وصلنا المكان الذى أريد أنزلنى ومضى فى سبيله ، واختفى فى منعرج الطريق ..

من أين ظهر ؟ .. الى أين مضى ؟ .. لا أدرى .. جمعنى واياه الطريق ..

طريق الأندلس الطويل ..

قطعت طريق الاندلس ـ من شمال شبه الجزيرة الى جنوبه ، ومن شرقه الى غربه حيث تقوم اليوم البرتغال ـ عشرات المرات ..

قطعته وحدى ولا رفيق لى الا خريطة وكتاب وذكريات ..

وقطعته فى رفقة اخوان من العرب أعزاء ، تحملنا الأحاديث عبر السهول ومخارم الجبال .

وكلما طال بنا الطريق نزلنا لنصيب شيئا من قهوة او طعام فى واحد من تلك النزل اللطيفة التى تعمر الطريق ، ولنواصل حديث الأندلس الذى لا تمله النفس مهما طال ..

وفى أثناء الحديث مع عالم اريب أو صحفى لبيب أو شاعر موهوب تبدو الأشياء فى ضوء جديد ..

وفى بعض هذه الرحلات كنت أحس أن رفيقى هذا يتحدث كما لو كان الرحالة الجغرافى أبا عبيد البكرى أو ابراهيم الحجارى أو الشريف الأندلسى ، وأن صاحبى ذاك يتحدث كأنه الشاعر الأمير المعتمد ابن عباد أو صاحبه المسكين محمد بن عمار ..

وعندما اغمض عينى قبل النوم يختلط الماضى والحاضر ، وأحاديث الأمس واليوم بعضها ببعض ، وأحس أننى أعيش زمنا آبدا لا ينتهى ، حتى ما أدرى ان كان الماضون ماضين حقا أو الحاضرون حاضرين حقا ..

لأن الزمن هنا خالد لا يموت ..

ولأن الأندلس حى تنحدر عليه السنون كما تنحدر على شجرة الزيتون ..

شجرة طيبة مباركة ، لا شرقية ولا غربية ، حملها العربى وزرعها فى ثرى الأندلس ، فأصبحت هناك اليوم عماداً من أعمدة الاقتصاد ..

هدية من هدايانا الكثيرة الى الفردوس الموعود ..

وهذه الأحاديث الأندلسية مهداة الى كل من أسعدنى الحظ بصحبته فى ذلك الطريق ..

وهى مهداة الى كل من سيسير بعدنا على ذلك الدرب الطويل .

احمد لطفى السيد .. واللغة

بقلم : الدكتورة نعمات احمد فؤاد

.. وأسلوب لطفى السيد متماسك فى قوة ، مكين .. أسلوب لا يقبل التفكك والتحلل من دقة فى التعبير مقصودة ..

وهو يميل الى تطعيم أسلوبه بالكلمة العامية الصحيحة والألفاظ العصرية الحية ، وهما اتجاهان يرجعان الى ايمانه بالتطور ..

بهذه العبارة استهل موضوع اللغة عند لطفى السيد فى مقالى السابق استهلالا واعدا آمل أن يفى به مقال اليوم ..

ورجل الفكر ونصير الحريات ورئيس المجمع اللغوى حين يرى فى اللغة رأيا يرتفع الى مقام (الدعوة) ينتصر لها صاحبها فى وعى وايمان ، فان الأمر يستأدينا أن نتدبر العبارات والدلالات والمضامين بل ان الكلمات والحروف تغدو حرية بأن نطيل اللبث عندها والوقوف ..

ان ايمان الرجل الكبير بالتطور انما هو مفتاح الموضوع بل مفتاح شخصية أحمد لطفى السيد ..

وسنرى كثيرين يخوضون فى موضوع العامية والفصحى ويطيلون الجدل والحوار ويبثون فى ثنايا العبارات المطاطة والفضفضة الحائرة ، رأيا أو آخر تستعلن المعارضة فيه لتختفى أو تترك الباب مفتوحا تهب منه الريح أو يتردد عليه الفضول .. ولكن لطفى السيد فى صراحة الواثق بنفسه ، وفى وثوق المؤمن بالتطور ، وفى بساطة العالم الحق يقصد الى موضوعه فى ذكاء ومضاء بلا مواربة أو تعقيد ، وفى الموضوع الخطير .. موضوع العامية والفصحى ، قال أحمد لطفى السيد كلمته وأوضح حجته ..

« نريد أن نرفع لغة العامة الى الاستعمال الكتابى وننزل بالضرورى من اللغة المكتوبة الى ميدان التخاطب والتعامل فلا تكون النتيجة الا أننا نكتب الكتاب مفهوما ، ونتحدث الاحاديث عربية صحيحة بالزمان » (١) .

وأحمد لطفى السيد هو الذى قدم سنة ١٩٤٢ (٢) اقتراحا الى لجنة المعجم وهو أن يعنى المجمع بجمع

---

(١) المنتخبات جـ ٢ ص ١٣٤

(٢) مجلة المجمع اللغوى الجلسة العاشرة ١٩٤٢/١١/٢٨

المصطلحات الفنية التى يستخدمهـــا العمال فى مصانعهم والتجار فى متاجرهم وأسواقهم والزراع فى مزارعهم حتى اذا اجتمعت له طائفة صالحة من هذه المصطلحات نظر فى وضعها فى معجمه بعـد صياغتها وفق الأوزان العربية .

ألم أقل أن الامر بلغ مبلغ الدعوة التى يمكن لها صاحبها فى الحياة وفى الأذهان ؟

ان اللفظ العامى متى كان موجودا فى القاموس فانه عربى صريح النسب لا سبيل الى العجمة اليه أو الحكم بها عليه .. ان القاعدة عنده ان الكاتب يكتب لناس يفهمون وكلما زاد وضوحه كثر قراؤه بزيادة من يفهمون عنه وهذا أفضل .

ان ملاك الكتابة « ذوق » أما الألفاظ فلا دخل لها فى الموضوع .. والذوق انما يعنى الطبـع .. الروح .. أسلوب التناول .. فن المعالجـة .. « الطريقة » .. الطريقة التى تجعل كاتبا خفيف الظل وآخر ثقيله وان سلمت الألفاظ أو تفاصحت عند الاثنين .. المسألة ليست مسألة فصاحـة و (تفيهق) فان من الأساليب العامية كما يقـول رجلنا الكبير ما هو ..

« .. فى عرف الفصاحة **العربية أعلى مقاما من كثير من هذه الأساليب الكتابية** التى نسطرها كل يوم فى الصحف » .

بل انه يذهب الى ابعد من هذا فيقول :

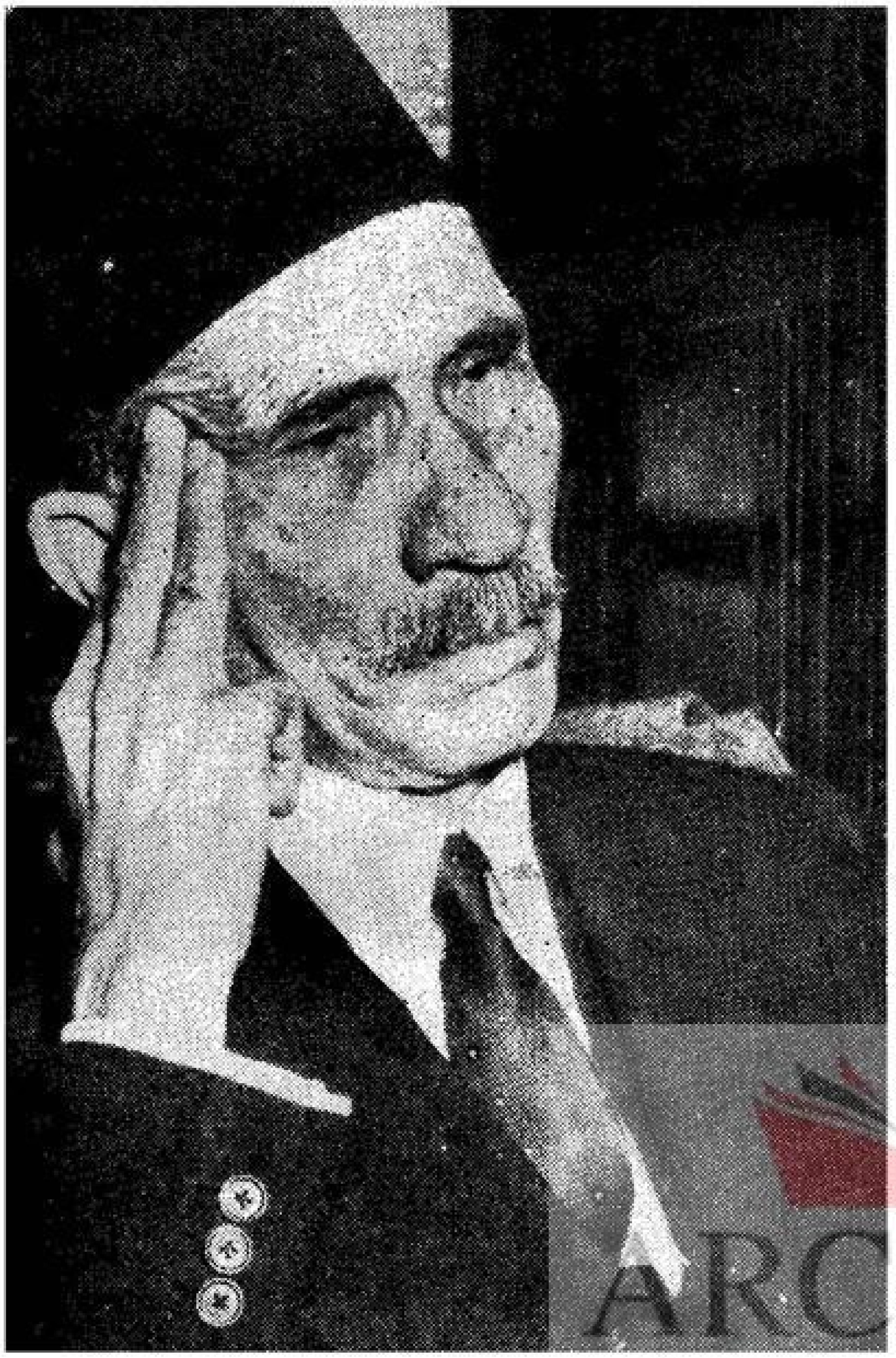
« أن هجر الالفاظ العربية لا لذنب آخر غير أنها تكرر كل يوم فى لسان الامة ، **يعتبر فى عرف الأدب القومى ، بل فى عرف العقل، تفطرسا غير مغفور** » .

ان الأمر ليس بسيطا كما يبـــدو .. ليست المسألة ، هجر ألفاظ وتفضيل أخرى عليها فلو أننا..

« أجدنا البحث فى نفور أهل العلم من قبول ما كان فصيحا غير مبتذل من ألفاظ العامة ، وما كان رشـيقا من أسـاليبها الكلامية ، لكدنا نجد فى طيات نفوسهم أن سبب هذا النفـور **نوع من الاحتكار اللاتنبيهى ، ذلك لأن العلم فى عمومه** ، يحتقر الجهل .. والجهل فى عمومه ، يخاف من العلم . غير أننا مع ذلك يجب علينا أن نعتقد أن أهل العلم لو رجعوا الى مبادئهم العالية ، والتفتوا الى هذا الشعور **اللاتنبيهى لفزعـوا من انفسهم ،** ولعلموا أن **الامة** التى أخرجتهم ، والتى هم يحبونها ، ويسعون الى منفعتها ، أولى ما يكون بها أن تكون موضع احترامهم التام .. ولادركوا أن احياء اللغة العربية ، **لا يقصر على تعليمهـا فى المدارس ، ولا على طبع الكتب القديمة التى لا تأتى الا بفائدة أثرية** ، ولكنه يأتى من ترقية لغة العامة ، واستعمالها صحيحة فى الكتابة بقدر ما تسمح به لغة القرآن ، حتى تردم الهـوة السحيقة الموجودة بين اللغتين .. » (1)

ومن حجج « الاستاذ » التى يرسلها فى هـذا السياق ..

« **ان العوام يملكون بالوراثة سر اللغة ،** ويصرفون البيان فيها تصريفا حيا مألوفا ، وكثير من أساليبهم حسن جميـل .



وأن اللغة العامية (وليست لغة العلم ولا لغة الشعر والكتابة) هى مع ذلك اللغة الحية فى النفوس واللغة الفصيحة ليس لها أثر فى الصور البيانية الا عند الذين يعرفونها ويقرؤونها فصيحة كل يوم ، ويحاولون البيان فى كل يوم ، وهم من الامة أقل من القليل .

ومن عواقب هذا أن علماءنا الذين لا يعرفون العربيـــة الصحيحة قد تقطعت بهم أسباب التأليف بلغتنا ، وعدم وسائل ترجمة العلوم المختلفة من اللغة الاجنبية التى تعلموا العلم بهـا .. »

وهو يتطرق من هذا الى الترجمة ومسئوليـة المترجم فيقول فى اصرار ..

« **ان المترجم والكاتب فى حل من أن يضع الاسم الافرنجى فى** اللغة العربية عند الضرورة الملجئة . **وعليه أن يعتنق الاسم الجديد الذى جرى عليه العرف وصار** أكثر شيوعا من أن يغير ، وأكبر شهرة من أن يهجر ، عليه **ألا يحاول ايجاد اسم للتلغراف ولا للتليفون ولا للفونوجراف** ومن يحاول ذلك يجب عليه من باب أولى ألا يسمى الورد (وردا) بل يسميه حوجما ، لأن الورد له مسمى فى العربية الاصلية »

ويمضى فى السخرية .. سخرية مشوبة بألم بعيد الأغوار فى مسارب النفس المصرية ..

« والله يعلم والناس جميعا أن التلغراف والتليفون ... والفونوجراف لم **يكن لها أسماء فى البصرة ولا فى الكوفـة ،** فهجرنا نحن تلك الاسماء لنأخذ أسماء أعجمية » (1) .

(1) المنتخبات جـ ٢ ص ١٤٠

مصر التى عرفتها الدنيا متبوعة لا تابعة تبعتها أمم فى الحضارة ، وتبعها آخرون فى العقيدة ، ولمحها كثيرون فى الفن والحكمة ، وأخذ عنها متطلعون العلم ، ونهل منها الشادى فى الأدب ، وورد نيلها من شتى أقطار الأرض ، ظماء ..

مصر وهذا شأنها مما لاينكره الا جاهل بالقيم مغرور ، ولا يجحده الا كافر بالنعمة حاسد ، مصر هذه يريدها قوم أن تتردد فى الأخذ بكل كلمة من لغة العرب حتى تتبين وجه الرأى عند الأسلاف هل وردت على ألسنتهم أو جاءت فى كتاباتهم ؟!! .

أن للجمل — كما يقول رجلنا الكبير احمد لطفى السيد — وللأسد والسيف فى العربية ..

« .. أسماء تعد بالمئات والعشرات لا حاجة بنا **نحن المصريين** منها الا بما يقضى به البيان العصرى . أما أسماء المشاعر النفسية باعتبارها موضوعا للبحث العلمى ، فهى فى اللغة العربية أقل من حاجتنا ، أسماء الآلات والماكينات الصناعية وأعضائها المختلفة ، **تكاد تكون معدومة عندنا فى معاجم اللغة وكتب السلف** .. لذلك يجب على الكاتب أو المترجم ان ينظر اذا كان لهذه المسميات أسماء قد دخلت فعلا فى اللغة اليومية ، فعليه أخذها ووضعها على الوزن العربى بقدر الامكان ، فان لم يكن لها أسماء ، وجب عليه أن يبحث فى معاجم اللغة وكتب العلم عنها ، فان لم يجد وضع لها أسماء كما وضعوا اسم (الطيارة) من وظيفتها .. فان كان اسم علم من العلوم مأخوذ من اللاتينية أو اليونانية ، وكان لا يستطاع التعبير عنه بالعربية الا بجملة ، وجب أخذ اسمه كما هو وصقله الصقلة العربية بقدر الممكن وبحيث لا يخفى أصله على القارىء والسامع ..

سيقولون هذا المبدأ يدعو الى الفوضى .. وربما .. كان ذلك » ..

وهذا الاعتراض على جوازه لا يزحزحه عن رأيه الذى ارتضاه بل يزيده به تمسكا يشهد به قوله :

« لا بأس بالفوضى اذا كانت ملازمة لحال التطور » (١)

ويتساءل الرجل الكبير فى دهشة :

« ما لنا لا نعتبر لغتنا كالعلم ، نزيد عليها كل جديد بمقدار الحاجة ، وكالفن والصناعة والتجارة ، يزيد مقدارها بزيادة علاقاتنا بالامم الاخرى .. مالنا لا نزيد على أسمائها أسماء المخترعات الحديثة فى العلم وفى الفنون والصناعة والتجارة ؟ نحن نعمل ذلك بالفعل .. ولو سألت العامة عن (التلتوار) لعرفوه وانكروا افريز الطريق وعداره .. ولكننا يثقل على سمعنا أن نعترف قولا بما نأتيه فعلا .. » (٢)

ولكن رجل الحريات أحمد لطفى السيد يواجه الأمر بحرية رجل الفكر ويضع النقط على الحروف كما يقولون غير هياب ولا متردد .. ليست المسألة مسألة لغة فحسب وانما هى أيضا مسألة **أمة أخرجتنا** كما يقول مما سبقت الاشارة اليه ، أمة نحبها ونحترمها حب الحى لذاته .. أمة أولى ما يكون أن تكون موضع احترامنا التام كما أن لغة حياتها اليومية يجب أن تكون موضع احترامنا التام فتفسح **الصفحات** أمام ألفاظها وتراكيبها ما دام اللفظ صريح النسب فى العربية والتركيب مصرى الطابع والروح .. ومن المحال أن تحتجب شخصية مصر وراء شىء من الأشياء مهما كان هذا الشىء .

لا بد لمصر أن تفرض شخصيتها بطريقة ما .. لقد تميزت مصر فى القراءات بقراءة (ورش) وتميزت مصر فى البلاغة (بالتدبيج) و (التورية) .. و (الجناس) ..

بل ان مصر منذ البداية اشتركت فى الأحداث وهى الجديدة فى سلسلة فتوحات الاسلام . فقالت رأيها فى عثمان وذهب وفدها — من دون البلاد الاسلامية — الى مقر الامارة يعلن كلمته !!

واستقلت مصر بأمرها الا ظل تبعية اسمية . ولا يغير من الأمر شيئا (أجنبية) الحاكم .. ليكن الحاكم أحمد بن طولون ، أو الاخشيد ، أو المعز لدين الله .. انهم جميعا حكام **بمصر** .. بسند من موقعها وغناها وطاقاتها وثرواتها المعنوية والمادية على السواء حتى كانت مصر تنافس بغداد مقر الخلافة فى أوج عزها .. فغدت تتودد اليها بالمصاهرة والشعر .

لا بل ان مصر استقدمت الخليفة العباس نفسه فى عهد الظاهر بيبرس فعاش **فيها وبها** ..

هذه مصر .. فهل تنبذ لغة حياتها اليومية بما أضفته عليها من روحها وعذوبتها وأصالتها وشخصيتها الخلاقة الوهوب ؟ .

رجلنا أحمد لطفى السيد رئيس المجمع اللغوى يقول : **لا** .

انه يوقن ..

« ان أكبر خدمة نستطيع تقديمها للغتنا هى أن نجعلها **لغة العلم فى مصر ، وان نحاول توحيد لغة الكتابة ولغة الكلام** .. » (١)

انه حكم الواقع ..

ويسأل الرجل الكبير من ينكرون هذا الرأى :

« أو يريد أهل العلم أن يضحوا العلم وهو غرض للغة ، وهى واسطة أو يفهم فى حق أهل العلم فى مصر وفى هذا العصر ، أن يكونوا أكثر غيرة على **لغة العرب .. من العرب القرشيين أنفسهم** فى أيام الدولة العباسية وهل **يقبل** منا أن ننكر مذهب ادخال **الألفاظ الأعجمية** الضرورية الادخال الى لغتنا بعد أن **أدخلها الله تعالى فى كتابه العزيز** ، الذى هو قرآن عربى مبين ؟؟ !! » (٢)

---

(١) المنتجات جـ ٢ ص ١٣١
(٢) المنتخبات جـ ٢ ص ١٣٠

(١) المنتخبات جـ ٢ ص ١٣٣
(٢) المنتخبات جـ ٢ ص ١٤٠

والمسألة عند لطفى السيد ليست مسألة نظريات انما هو يستمد أحكامه من واقع الحياة ومنطق الواقع ..

« لقد دخل فى اللغة العربية فى عهد الحضارة الاسلامية أسماء كثيرة وأفعال ليست بالقليلة ، بعضها استعمل ودخل فى اللغة ، وبعضها هجر بالمرة . كذلك دخل فى اللغة الفرنساوية فى جيلنا هذا كلمات من اللغة الانجليزية ، قبلها الجمهور والكتاب ودخل فيها أيضا كلمات كانت تستعملها العامة ولا يستعملها الكتاب ، ولا المجالس الرسمية والشبيهة بالرسمية فلما غلب استعمالها ، وجرت على ألسن الخواص ، بحكم استفاضتها على ألسن العوام ، اضطر المجمع اللغوى الفرنساوى أن يقبلها ودونت بعد ذلك فى معاجم اللغة .. »

والنتيجة الطبيعية لهذا أن :

« .. اللغة ملك الامة . وللكاتب الحرية فى الزيادة عليها بأساليب جديدة ، وألفاظ جديدة ، اذا قبلها الجمهور راجت وأصبحت من لغة الامة ، فاذا رفضها الجمهور ، بارت ثم بانت » (١) .

ولطفى السيد حين ناقش القضية من جوانبها كلها وأحاط بأطرافها لم يغفل اعتراضين بعيدين وأن كانا يبدوان ظاهرى الصلة بالموضوع .

أحدهما :

« ان الاعتراف بما أدخلته الامة من الالفاظ الاعجمية قد يكون فيه شبه تمصير للغة العربية ، فيتعطل بذلك عامل من عوامل الجامعة الاسلامية ...

والثانى :

« أن ذلك وتصحيح الالفاظ العامية المصرية واستعمالها فى الكتابة معطل للغة العربية الفصحى ! » (٢)

أما الاعتراض الاول فيجيب عليه بقوله :

« اننا وان كنا **لسنا من أنصار هذه الجامعة المستحيلة** بوصف كونها دينية ، **لاقتناعنا بأن أساس الاعمال السياسية** هو الوطنية ، **وروابط المنفعة دون غيرها** ، فاننا مع ذلك لا نرى **الاعتراض وجيها** ، **ولا من هذه الجهة** . **لان القائلين بالجامعة** الاسلامية يجب عليهم أن يقبلوا فيها الترك والفرس والهنود والصينيين والجاويين والشراكسة ، وهم **لا** يعرفون من اللغة العربية شيئا ، ومجموع عددهم أضعاف مجموع عدد من يتكلمون العربية من المسلمين . فاذا كانت الجامعة الاسلامية وحدة ، وكانت اللغة داخلة فى مشخصات هذه الوحدة ، وعاملا من عواملها وجب أن تكون لغة هذه الوحدة هى لغة الاكثرية ، والاكثرية غير عربية ، فلا خوف على الجامعة الاسلامية الموهومة ، من ادخال المصطلحات العلمية فى مصر فى جسم اللغة العربية . ذلك ولاننا اذا فرضنا أن اللغة العربية ستكون هى اللغة الرسمية فى هذه الجامعة الاسلامية التى لا أدرى من أى المواد يخلقونها ولا من أى الرقع يلفقون ثوبها ، فانه يسر هذه الجامعة الاسلامية أن تحيا هذه اللغة حياة جديدة ، وتكون هى لغة علم الاجتماع وعلم البسيكولوجيا ، ولغة الفلاحين فى مصر ، والجمالة فى بلاد العرب جميعا .

وأنا أرجح ترجيحا يكاد يبلغ مرتبة اليقين أن سر عطف رجلنا الكبير على اللغة العامية هى أنها **اللهجة المصرية** أو اللغة العربية المصرية .

(١) المنتخبات جـ ٢ ص ١٣١
(٢) المنتخبات جـ ٢ ص ١٤٥

وبعد أن لقيته فى كتبه ، لقيته فى بيته .. كان بيده كتابه .. (المنتخبات) قال : اقرئى لى ..

ووجدتنى أقرأ له فى جذل .. ان كلمته فى شيخوخته المهيبة الجليلة الوقور أمر ترغب النفس فيه حين تنفر من أوامر أخرى .

وجدتنى أقرأ وأقرأ واذا بالباب يفتح ثم يسفر عن زائرين .. انهما بهى الدين بركات (باشا) ومصطفى الصادق (باشا) وسلما وجلسا . فكنا نحن الأربعة جلوسا حوله متجهين بعيوننا وحديثنا اليه حتى ما كان منه بيننا .. قلت :

— كيف ترى رسالة المجمع اذن .. هل هى التسجيل ؟

— نعم .. ان المجمع ليست مهمته اختراع لغة جديدة .. قد يقبل (النحت) فى المصطلحات العلمية الا ما كان منها باسم صاحبها لأن طبيعة بيئتها تعينها على السيرورة .. مدرس وطلبته .. أسماء يعطيها ويحفظونها ولكن رجل الشارع كيف نفرض عليه ألفاظا لا يألفها وهيهات أن يستعملها . قلت : وما رأيك فى « سيارة » مثلا .. لقد سارت واستعملها الناس ..

— ان اللغات القوية لا تستعمل اللفظ المشترك .. ان اللفظ يجب أن يكون له مسمى واحد أما نحن فنقول : العين ، والعين الجارية ، وعين الأعيان، وعين بمعنى جاسوس وهكذا ..

و « سيارة » هذه فى القرآن معناها القافلة .. اشارة الى قوله تعالى : « أحل لكم صيد البحر وطعامه متاعا لكم وللسيارة » (١) ، : « والقوه فى غيابة الجب يلتقطه بعض السيارة » (٢) ، : « وجاءت سيارة فأرسلوا واردهم فأدلى دلوه » (٣) .

— ومع هذا فأنا شخصيا لم أقل سيارة قط ، بل أقول .. العربية ..

وهنا أخذ السيد بهى الدين بركات بطرف الحديث :

— نعم .. اللغات القوية لا تستعمل اللفظ المشترك .. ان كلمة (فوا) الفرنسية اذا نطقت تفيد معانى ثلاثة :

فوا = مرة
فوا = عقيدة
فوا = كبد

(١) ٩٦ سورة المائدة
(٢) ١٠ ك سورة يوسف ١٢
(٣) ١٩ ك سورة يوسف ١٢

ولكنهم فى الكتابة يكتبون كل لفظة تختلف عن الأخرى فلا يلتبس على القارىء معنى ولا تنتابه حيرة .. أما عندنا فلفظة « علم » قد يكون بمعنى

عَلِمَ ، وعَلَّم ، وعَلَم ، وعِلْم..الخ..

* * *

ان من حقنا التعديل فى اللغة حتى تتواءم مع هذا العصر الطائر ..

لقد كانت اللغة قديما حروفا مجردة .. وفى دار الكتب كتابات من غير نقط ومن غير شكل .. ثم ادخل الأقدمون عليها النقط ثم فكروا فى الشكل .. لفظة كلفظة **حيث** مثلا مع عدم النقط يحمل عليها الوان من المعانى والمفاهيم فهى قد تكون حيث ، خبث ، جنت ، حنت ، جيب ، خبب ، حنث ، الخ..

وهنا قال لطفى باشا كمن يتوقع سؤالا عن التشكيل حلا للمشكلة :

ــ قد تقولون الشكل .. ولكن الشكل صعب .. عال وواطىء فى رأى العين . وهو فى الكتابة عسير ويستلزم تحريك القلم كثيرا ثم لا يسلم النطق بعد هذا ، مع وجود الشكل ، من الأخطاء ..

وهنا تذكرت مجلة الموسوعات التى أصدرها رجل الوطنية المصرية محمد فريد عندما استقال من الحكومة .. فقد كتب أحمد لطفى السيد وقتئذ مقالا فى هذه المجلة عن اصلاح الكتابة العربية .. نادى فيه بأن نقرأ العربية كما يقرأ الفرنسيون الفرنسية .. انهم يقرءون ليفهموا حين نفهم **نحن ولا بد أن نفهم** أو **نتفهم** لنقرأ وهذا عسير .. فضلا عن أنه يعوق انتشار اللغة بيننا انفسنا .. ان طفلنا يجمع نفسه حتى يستطيع أن يقرأ ولو انه كان يقرأ متخففا من هذه المهمة لتركز انتباهه كله فى القراءة وانطلق فيها .

واحمد لطفى السيد الاستاذ يرى أن اصلاح الكتابة العربية مرهون بتسكين الحروف .. كل الحروف .. يجب أن تكون ساكنة ولا تتحرك الا بحروف العلة .. وهو يعجب الكسائى اذ يقول :

الفتحة = الف محذوفة
الكسرة = ياء محذوفة
الضمة = واو محذوفة

ويتساءل أحمد لطفى السيد فى حيرة : لم نحذفها؟ **يجب اثباتها .**

وهنا قال السيد مصطفى الصادق :

ــ ولكن هذا الاثبات يشغل حجما أكبر وورقا أكثر .. مما يكلفنا ــ لو فعلنا ــ أكثر من ثلاثين مليونا من الجنيهات ..

وفى سماحة القلب النقى وفى فكاهة الروح الانسانى الصافى قال رجلنا الكبير باسما :

ــ هذا الكلام لا يقول به الا معاليك واليهود ..

ان السنين التى تضيع من أعمارنا فى تعلم القراءة والكتابة والتى يمكن توفيرها بتيسير اللغة ، الا تساوى هذه الثلاثين مليونا ؟ اننا نضيع من عمر الطفل بضعة أعوام لترقية قراءته وكان الأحرى ان تنفق فى ترقية عقله .. ان نشر المعرفة انما يكون بنشر صوابها حتى لا يوجد من يقول **سَمُو** الخديوى عن سمو .. أو من يقول :

كَرَّ ومَرَّ عن « كرومر » .

ودعوة لطفى السيد الى تسكين الحروف اذا تأملناها ، وجدنا انها ترتبط بدعوته الى التآخى بين العامية والفصحى فانه عندما تحدث عن العامية فى مصر .. ذكر أن لها مشخصات ثابتة تحددها من جميع الجهات وتجعلها متميزة تميزا تاما .. ومن اقوى هذه المشخصات ، **أن أواخر الكلمات فيها ساكن دائما ..**

اذن التسكين عملية تيسير **والتقاء** معا ..

ولا يحتج على بأن هذا الرأى قديم (١) فلطفى السيد متمسك بكل كلمة جاءت فى كتبه .. مصر عليها .. سمعتها منه أكثر من مرة .. ان كل آرائه مبنية على نظرية التطور وهى نظرية تدين بها الحياة النامية دائما .. المتجددة ابدا .. ان **التطور** سنة الايام فالزمن سائر لا يتوقف .. من استيقظ وجاراه عاشه ولحق به . ومن تحداه .. تخلف هو بينما الزمن يسير .. يسير..

حقيقة كبرى عرفها واعتنقها الرجل الكبير .. ان الخطين العريضين فى حياة رجل الفكر أحمد لطفى السيد هما : ايمان كامل **بالتطور** وايمان مطلق **بالحرية** وهو بهذا الايمان العالى .. الغالى .. أستاذ الجيل .

---

(١) المنتخبات جـ ٢ ص ١٤٠



العقاد

يتحدث عن: النقد والنقّاد

بقلم: عبد الحى دياب

● تحدثتم فى كتاب «شعراء مصر وبيئاتهم» عن شعراء الجيل السابق لكم ، أرجو أن تحدثنا الآن عن نقاد ذلك الجيل نفسه.. عن حسين المرصفى والسيد المرصفى ومطران وأحمد المويلحى ومحمد المويلحى .

ــ من الطريف أن حسين المرصفى ليس أخا للسيدالمرصفى وان كانا يجتمعان فى لقب واحد ، الا أنهما من بلدة واحدة من أعمال محافظة بنها تسمى « مرصفا » ومن هنا جاءهما اللقب كما جاء لغيرهما من أبناء هذه البلدة .

وعلى كل حال فكلاهما ناقد على مقاييس الزمن الغابر ، وعندهم أن الشعر بعد العصر المخضرم لا يعتبر حجة فى مسائل اللغة ، ولكنهم كانوا على ذوق جيد فى اختيار الشعر الجاهلى وما تلاه حتى صدر الدولة الأموية ، وأما بعد ذلك فقد كانت الفتهم بذوق الشعر الجاهلى تحول بينهم وبين الاستمتاع بفنون الشعر الحديثة التى برزفيها أمثال بشار وأبى نواس وابن الرومى والبحترى والمتنبى وغيرهم من الشعراء الفحول .

وكان السيد المرصفى لا يستند الى شواهد من شعر المعرى ، فلم يكن يعتبره حجة فى مسائل اللغة، وقد أثارنى ذلك فقلت له مرة

« تبقى خسارة كبيرة جدا لو أن اللغة العربية خسرت أبا العلاء المعرى ، ولكنها تستطيع أن تستغنى عن علم المرصفى » .

أما أحمد المويلحى ومحمد المويلحى فكلاهما ناقد يؤخذ برأيه فى النقد العصرى ، لأنهما كانا على اطلاع حسن على الأدب الأوربى ولاسيما الأدب الفرنسى .

ونصيب مطران من الشعر أوفر بلا شك من نصيبه من النقد ، وان كان من المعروف مع ذلك أن مطران كان مرجعا لزملائه الشعراء فى عصره ، فكانوا يستأنسون برايه ويعرضون عليه قصائدهم للاشارة عليهم بما يراه من وجوه التنقيح او التغيير . أما كونه ناقدا بأصول فليس بشىء .

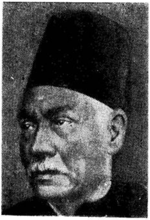
● ما الدور الذى قام به النقد فى الجيل السابق ؟

ــ كان النقد يقوم بالتعليق على القصائد فقط ، ويجب أن نلاحظ أن الناقد لايعتبر منتجا الا اذا كان نقده ابتكارا لقواعد جديدة يبنى عليها فن جديد . واظن أن علة الاهتمام الكبير بالنقد فى هذه الأيام هو ضعف الأدباء والكتاب عن الانتاج ، وميلهم الى التعليق على انتاج غيرهم .

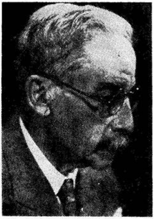
ومن هنا يتبين لنا أنه لم يكن للنقد دور كبير الا بالاضافة الى الكتاب ، وعلى هذا فالأدباء يأتىدورهم أولا ، وذلك بالانتاج ، والنقاد يأتى دورهم تبعا للكتاب . اللهم الا أمثال ليسنج وهازليت وغيرهما ، لانهم مبتكرون فى قواعد النقد .



شـــوقى



حـافظ



مطـران

شوقى وحافظ ومطران

● هل طرأ تغيير واضح على الحياة الأدبية خلال هذا القرن حتى نهاية الحرب العالمية الثانية ؟ وهل تطور النقد عما كان عليه فى الجيل السابق ؟

— لم يكن للقصيدة اسم .. ودونك الجرائد فاقرأها ، وأنا الضامن لك انك ستخرج من قراءتها بأن القصائد بدون أسماء ، وانما ستجد قصيدة فى مدح الجناب الخديوى .. وقصيدة فى رثاء صديق . الى غير ذلك من شعر المناسبات . أجل لم يكن للقصيدة اسم الا بعد قيام مدرستنا ، فأصبح للقصيدة وحدة وشخصية ، وأصبح للديوان اسم بعد أن كان يسمى ديوان فلان .. فشوقى مثلا أسمى ديوانه « الشوقيات » مقسما الى الجزء الأول والثانى والثالث وهكذا . وليست هذه بالتسمية التى نقصدها .. وكذلك فعل حافظ .. فأسمى ديوانه « ديوان حافظ » ، ولم يخرج خليل مطران على هذا النسق حين سمى ديوانه «ديوان الخليل» .

غير أننا لم نبتدع هذا بطبيعة الحال ، لأن تسمية الدواوين موجودة فى الأدب الأجنبى .

● ما الدور الذى قمت به وزملاؤك فى النقد الأدبى وما الدافع لتأليفكم « الديوان فى الأدب والنقد » ؟

— ألفت أنا والمازنى رحمه الله « الديوان فى الأدب والنقد » لانه كان مضروبا الحجز على أسمائنا فى الصحف فلا تنشر لنا شعرا ولا نثرا ولا نقدا ، اذ كل ما نوجهه من نقد للشعراء فى الصحف يهمل ويودع فى قرار مكين . فألفنا الديوان تحديا لهم .

وإذا استشرت الصحف فى ذلك العهد فانك لو أحد أنها تنتهج نهجين ازاء الأدباء والشعراء . ولعل النهج الأول يتمثل فى أنها لاتنشر الا لثالوث من الشعراء .. مطران، وشوقى، وحافظ ابراهيم.

أما مطران فانه كان مهاجرا من لبنان الى مصر، وله فى مصر بنو عمومته يعملون بالصحافة ، بل وأكثرهم يملك الجرائد والمجلات ، ولذا فانهم كانوا ينشرون له .

وأما حافظ فكان رجلا فكها يمتاز بخفة الروح والدعة ، وكان فوق ذلك محبوبا من جميع حملة الأقلام الذين كانوا يعطفون عليه ، ومن هنا كان ينشر نتاجه الشعرى وغيره ، ترشحه لذلك علاقته الشخصية بأصحاب الصحف .

ويأتى دور شوقى.. شوقى الذى فرضته وظيفته بالقصر على الصحف ، ولطالما تحدث باسم القصر وهدد وتوعد فى داخل الصحف وخارجها ، ومن هنا فاذا نشر له أصحاب الصحف فانما يكون ذلك عن خوف وهلع من وظيفته خشية أن تصيب صحفهم يد المصادرة عن طريق ذلك الشاعر الذى يستعرض كل قواه من حيث الدس والخيانة .

أما النهج الثانى للصحف فانك تجده يتمثل فى الشتائم التى توجهها الى العقاد وزميليه « المازنى وشكرى » ، ولك ان تسأل عن السبب الذى يدفعها الى شتمنا ، والاجابة عليه لا تحتاج الى عناء طويل . فحسبك أن تعرف أن شوقى كان يحارب باسم ولى نعمته (الخديوى) كل ثورة فكرية تبين عنها الصحف ،ويقوم بها مصريون ذوو أنفة وكبرياء . وكان يستخدم فى حربه تلك دهاءه وسياسته ودسائسه . فلكى يقضى على كل نهضة فى مهدها كان يدفع للصحف والكتاب الذين يعملون بها على وفق هواه الأموال الطائلة من خزانة القصر نظير مايقومون به من تعرض بالشتم والاهانة للشباب الذين يحاولون تغيير المفاهيم والقيم العتيقة البالية فى كل مجال . ومن هنا فلا تستغرب اذا ما تقربت صحف « كالصاعقة » و « عكاظ » وغيرهما بشتمنا فى كل مناسبة ، فقد كان أقل مبلغ تحصل عليه صحيفة من شوقى هو ثمانية جنيهات كانت « الصاعقة » تحصل عليها نظير شتائمها لنا .

● **لماذا اعتمد نقدكم على القسوة والعنف فى الأسلوب ؟**

— لأن الدسائس التى أشرت اليها لم يكن باستطاعتنا محاربتها بدسائس مثلها ، فلم يكن امامنا اذن سوى وسيلة واحدة وهى حملة عنيفة تقضى على هؤلاء قضاء مبرما ، ومن عجب ان المصريين يعطفون على شوقى لأننا كتبنا عنه بأسلوب شديد ، ولا يحاولون أن يعرفوا الأسباب والبواعث التى كان شوقى يدبرها فى الخفاء للقضاء علينا ، فينعوا سلوكه هو بدلا من أن يوجهوا اللوم الينا . بل لقد وصل بهم الحال الى أن يغضوا من شأن جميع الشعراء فى سبيل رفعة شوقى وشاعريته على ما فيها من تهافت وضحولة ، فلا يقرأ الواحد منهم الا لشوقى أمير الشعراء ، وهذا يدلك على فساد الذوق فى فهم الشعر آنذاك ، وكان شأنهم فى ذلك شأن الرجل الصعيدى الذى جاء من الصعيد ليشترى جهازا لابنته من « بنك الموادرى » لأنه لا يعرف غيره ، ولا يدرى أن محل الموادرى يبيع لوازم دفن الموتى من كفن ونعوش وغيرها .

الغزل فى شعر شوقى

● **هل نفيتم عن شوقى الشاعرية أصلا ، أم نفيتم عنه كونه شاعرا كبيرا فقط أخذ من الشهرة والتقدير فوق ما يستحق ؟**

— شوقى شاعر صناعة جيد ، ولكنه ليس شاعرا مطبوعا ، ويمكنك أن تتمثل العواطف التى يمثلها فى شعره فتخرج بانسان محدود جدا . فالغزل الذى هو أقوى عاطفة انسانية تجده عند شوقى تأليفا ، اذ لا تتصور وراء غزله شخصية حقيقية ولا عاطفة حقيقية ، لأنه لو كانت هناك عاطفة حقيقية لاختلف غزله فى سن العشرين عنه فى الثلاثين أو الأربعين .. وهكذا . وكذلك تختلف شخصية المحبوبة تبعا لاختلاف العاطفة ونظرة الشاعر الى الحياة ، ولكنك واجد فى شعر شوقى غزلا تقليديا كتحيات أولاد البلد مثل أشرقت الأنوار ونهاركم سعيد .

خدعوها بقولهم حسناء
والفوانى يغرهن الثناء
أتراها تناست اسمى لما
كثرت فى غرامها الأسماء
جاذبتنى ثوبى العصى وقالت
أنتم الناس أيها الشعراء

فانظر الى ما فى هذا الغزل من تناقض وتهافت اذ يصور حسناء غانية خدعت بأنها حسناء وهذا صحيح من الوجهة النفسية،لكن الذى ليس بصحيح أن تلك الغانية التى تملك رصيدا من الأسماء المدلهة بحبها المفتونة بجمالها ، وفى الوقت نفسه تنسى أو تتناسى شوقى الذى يقول فيها هذا الشعر على أنها حبيبته . ومعنى هذا أن شوقى يرضى أن يشركه غيره فى حب حبيبته حتى أصبحت الحبيبة تتناساه وهو عن ذلك راض كل الرضا قانع كل القنوع ، ولعل هذا ليس شأن المحب الذى يحب بعاطفة حقيقية . والذى ليس بصحيح ايضا أن ينسى شوقى تناسيها له فى البيت السابق فيردفه بقوله « جاذبتنى ثوبى العصى .. الخ » واذا كانت المجاذبة لا تصح الا بين اثنين كانت الصورة تمثل جذبا من جانبها لثوبه ، ورفضا من جانبه وعدم مطاوعته لها ، يوحى بذلك وصفه لثوبه « بالعصى » ووصفه للشعراء — الذين هو منهم — بأنهم خلاصة الناس ، ولذا فان ساغ لها بناء على فهمها هذا للشعراء أن تعرض نفسها عليه وتمضى فى عرضها هذا الى حد المجاذبة وهو يرفض ذلك كله ، فانه لا يسوغ له ان ينسى أنه منذ هنيهة وصفها بأنها تتناساه لكثرة عشاقها . فهل يمكنك بعد ذلك الا أن توافق على ان هذا الغزل غزل تقليدى ، وانه ليست هناك محبوبة أصلا ولا عاطفة حقيقية ، ولكن أمام الشاعر باب

اسمه الغزل يقال فى العشق ، فقال فيه محاكيا قدامى الشعراء .

والرثاء عنده ليس بأحسن من الغزل حالا ، لأنه يمكنك أن تمحو اسم واحد من المرثيين عنده وتضع مكانه اسم أى انسان آخر ، وتبقى القصيدة على ما هى عليه لا ينقص منها شىء ، ولا أدل على ذلك من أن رثاءه لسعد زغلول كان فى رثاء أم المحسنين ، ولذلك كانت القصيدة كلها بضمير المؤنث . بعد كل هذا التناقض والتهافت فى شعر شوقى ، هل يبقى هناك من يقول بأنه شاعر مطبوع وليس بشاعر صناع ، اعتقد أنه لا يقول بذلك الا متحذلق وعلى كل حال فأنا مستعد للوقوف أمام جميع المتحذلقين الذين يذهبون الى أن شوقى شاعر مطبوع لأبين لهم ما فى شعره من تناقض وتهافت وضحولة .

● **ما الخطوط الواضحة لمدرستكم فى النقد ، وهل ما زلت تتمسك بكل القيم التى يمثلها الديوان ؟**

ـ ان مذهبنا فى النقد مذهب انسانى مصرى عربى ، فهو انسانى لأنه من ناحية يترجم عن طبع الانسان خالصا من تقليد الصناعة المشوهة ، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الانسانية عامة ، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس جميعا .

وهو مصرى لأن دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية ، وهو عربى ، لأن لغته عربية .

أما من ناحية تمسكه بالقيم التى يمثلها الديوان ، فان مذهبنا لا يزال متمسكا بها بطبيعة الحال ، لأنها قواعد مبنية على مران كبير وتجربة . وقد كان دعاتها يتمتعون بالذوق الذى يستطيع أن يدرك الوان التعبير والشعور ، ومن هنا كانت قوة قيمهم ومبادئهم النقدية ، لأن الناقد اذا كان يتمتع بذوق لا يستطيع أن يميز به بين الشعور والاحساس ، فانه ليس بناقد خالق ، اذ أن معرفة قواعد النقد لا تؤهل صاحبها للنقد قدر ما يرشحه الى ذلك احساسه ، ولا يمكن أن نسمى ناقدا من ليس عنده احساس ، كما أنه لا يمكن أن نخلق الاحساس للناقد .

● **هل كانت لكم علاقة بالنقاد والشعراء المهجريين وما مداها؟**

ـ العلاقة الشخصية بدأت منذ كتاب «الغربال» لميخائيل نعيمه فى عام ١٩٢٣ عندما أراد نعيمه أن يطبع كتابه فى مصر وطلب من الناشر أن أكتب له مقدمة ، ويشتمل كتابه على مقال حار يحيى فيه مدرستنا ، وهذا يدل على انهم كانوا يقرأون ما نكتبه فى النقد أو غيره ، ويتضمن كتابه أيضا هجوما عنيفا على مدرسة الأدب التقليدى والدعوة الى أدب جديد ، ولعل هذا ما دعا اليه الديوان .

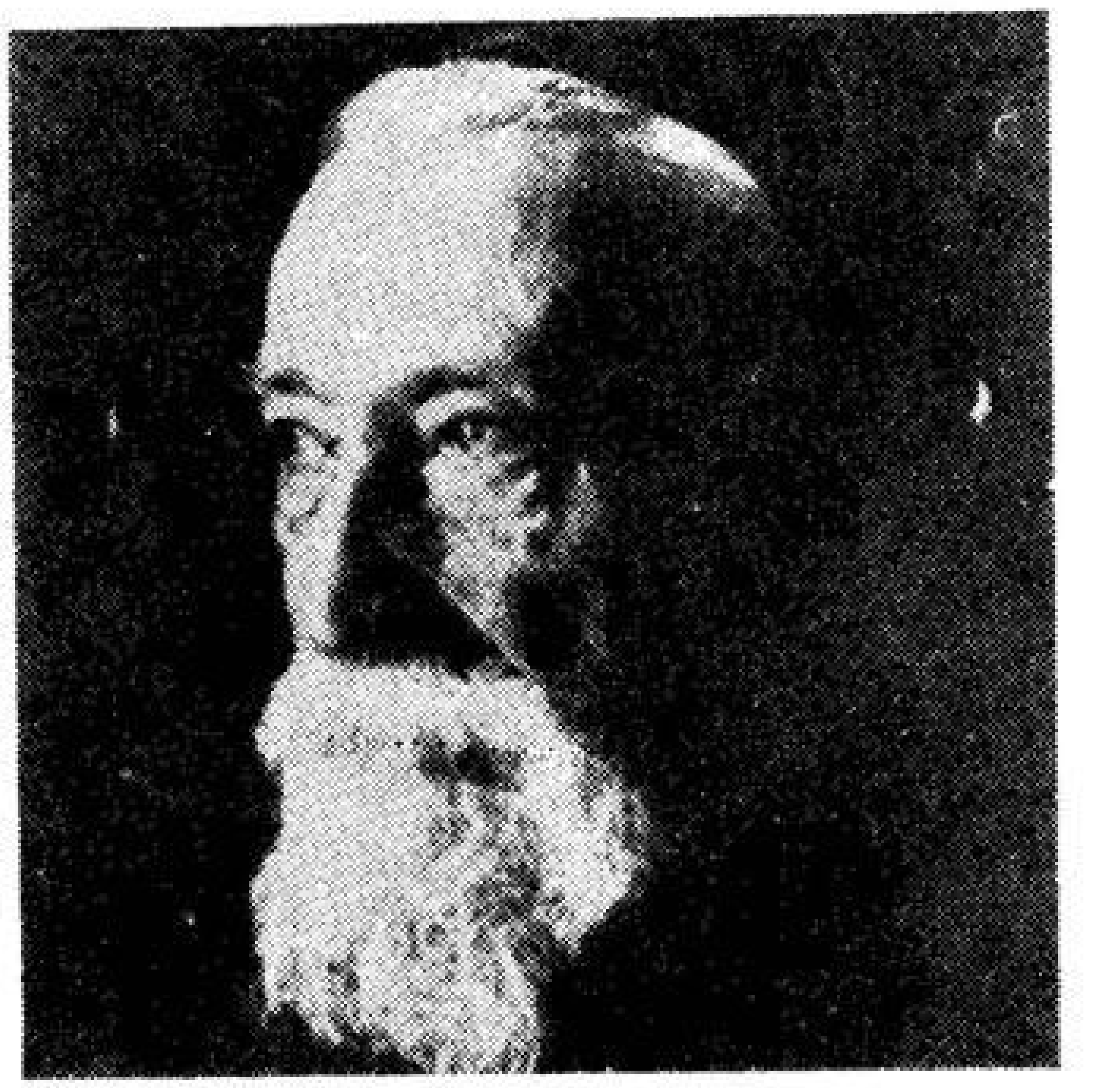
ولكنى لم ألق أحدا من أدباء المهجر الا منذ سنتين، فقد قابلت ميخائيل نعيمه والياس فرحات وغيرهما، وهم رجال فضلاء مطلعون ، وعلى ثقافة واسعة وخاصة نعيمه .

الرافعى الناقد

● **ما موقفكم من نقاد هذا الجيل كالرافعى وغيره وما رأيك فى الرافعى من حيث القيمة الأدبية لدراساته وشعره وانشائه ؟**

ـ الرافعى ليس بناقد على الاطلاق .. وانما هو منشىء له توفيقاته فى صوغ عباراته بالأسلوب الانشائى الفصيح ، أما شعره فأحسن ما قاله الرافعى لا يعلو على الطبقة الوسطى من الشعر الجيد . وقد حاول الرافعى أن يؤرخ الأدب فلم يوفق باعتباره مؤرخا ، وكذلك دراسته لاعجاز القرآن لا تدل على أنه يتمتع بأصالة الدارس الذى يستطيع أن يتعمق بحثه فيخرج من دراسته بالجديد ، ولا أدل على ذلك من قوله تعليقا على قوله تعالى « ولقد أنذرهم بطشتنا فتماروا بالنذر » . فتأمل هذا التركيب ، وأنعم ثم أنعم على تأمله ، وتذوق مواقع الحروف ، وأجر حركاتها فى حس السمع .. ثم اعجب لهذه الغنة التى سبقت الطاء فى نون أنذرهم وميمها ، وللغنة الأخرى التى سبقت الذال فى النذر ، وما من حرف أو حركة الا وأنت مصيب فى كل ذلك عجبا فى موقعه والقصد به .

هذا نموذج من شواهد الرافعى علق فيه بلاغة القرآن على شىء هيهات أن يكون مقصودا أو ساريا فى كل آية على النحو الذى يحكيه ، والا فما يقول الرافعى مثلا فى هذه الآية « قيل يا نوح اهبط بسلام منا وبركات عليك وعلى أمم ممن معك وأمم سنمتعهم ثم يمسهم منا عذاب أليم » . ماذا يقول فى هذه الآية التى توالت حروف الميم فيها حتى بلغت بضع عشرة ميما ، فان كانت بلاغة القرآن مرتهنة بذلك النسق الذى تصوره الرافعى ، فهل يناقض البلاغة فى رأيه توالى الميمات الكثيرة والنون والتنوين فى هذه الكلمات المتعاقبة ، أو يظن الرافعى هذه الآية بدعا بين آيات الكتاب الكريم .



اناتول فرانس



راسين

وان بحثا يوضع فى تقرير بلاغة القرآن والرد على منكرى اعجازه لأولى المباحث أن يتصدى له عالم قوى العارضة حاضر البرهان خبير بأساليب القياس ، ولكن الرافعى يتصدى لهذا البحث وهو من أضعف الناس منطقا وافشلهم قياسا واعجزهم عن تأييد الدعوى بالحجة وتفنيد القول بمثله .

المستشرقون

● **ما الدور الذى قام به المستشرقون الذين كانوا يحاضرون فى الجامعة المصرية ؟**

ـ المستشرقون الذين كانوا يدرسون بالجامعة لا يزيد أثرهم على أثر غيرهم ممن يدرسون بالجامعة أو المدارس الأخرى كحفنى ناصف وحمزة فتح الله وغيرهما .

ويجب أن نفرق بين عمل الاستشراق وعمل الأدب ، فالمستشرق باحث فى اللغة ، ولا يشترط أن يكون صاحب ذوق فى الأدب وكان من بين هؤلاء المستشرقين من اذا سألته عن أدب قومه لم تجده حجة فيه ، فكيف يكون حجة فى أدب العربية ؟ بطبيعة الحال لا يكون حجة فى العربية كأبنائها لأنه ليس عنده الاستعداد الذى يتمتع به ابن اللغة .

وظيفة الاستشراق اذن هى بحث فى اللغة اكثر من كونها بحثا فى الأدب ، وليس أدل على ذلك من أن « براون » وهو طبقة عالية من المستشرقين تقرأ فى كتابه عن المتنبى سطورا وكذلك عن ابن الرومى تنبى عن عدم فهمه لمثل هذه الطبقة من الشعراء . وعلى كل حال فان الاستشراق وجد قبل الاستعمار، وكان الفرض منه دراسة الكتب الدينية وخاصة القرآن ، للرد عليها والطعن فيها فكانت مهمتهم اذن دينية . ولكن هذا لا يمنع من أن فيهم اناسا فضلاء مثل « جب » المستشرق الانجليزى ، و « بروفنسال » الفرنسى الذى بلغ من اخلاصه للغة العربية انه نقب عن أسماء الشعراء الاسبانيين والايطاليين فى الكتب العربية ليثبت أن دانتى أخذ من أبى العلاء .

ويقول « بروفنسال » ان دانتى أخذ من كتب المتصوفة من امثال الشعرانى وغيره لأنه كان فى صقلية فى العصر الذى كان البلاط فى صقلية يتكلم اللغة العربية . و « بلاشير » كذلك سمعت عنه أنه عالم فاضل وهو فرنسى

نقاد الغرب

● **هل لكم رواد محدودون فى النقد الأجنبى استفدتم منهم ؟**

ـ انا لم استفد من واحد معين .. وهناك فرق بين استفادة أفكار واستفادة مبادىء وقواعد ، ولابد الا تدخل ميدان النقد الأدبى الا وعندك استعداد ولقد قرأنا لكثيرين من النقاد الغربيين ، فـ«هازليت» مثلا لا نطلب عنده المبادىء والأفكار ، لأنها ليست موجودة لديه ، فنقده صائب من الوجهة الذوقية ، وليس له نظير فى هذا المضمار ، فى حين أنه لايتمتع بفلسفة نقدية كما يتمتع بها « ليسنج » و « أرنولا » .

«سانت بيف» مثلا ناقد فرنسى له سبعة مجلدات فى النقد اذا قرأها انسان لا يعوزه أن يقرأ نقدا بعد ذلك . لأنها تضمنت نقدا للشخصيات ويعتبر فهمه للشخصيات وكلامه عنها ممتع ، سواء فى ذلك دراسته لعظماء السياسة أو الأدباء أو سيدات الصالونات . وهو ناقد اجتماعى قبل أن يكون ناقدا أدبيا .

أما « أرنولد » فلم أقرأه كله لأنه لا يشجع على استيعاب القراءة لكتبه كلها . فكتاب واحد منها يكفى. وذلك بخلاف « هازليت » و « سانت بيف » فقد قرأت كل انتاجهما .

و « تين » هو أول واجد لفت نظرى الى الفرق الجوهرى بين الأدب اللاتينى والسكسونى ، وجاء

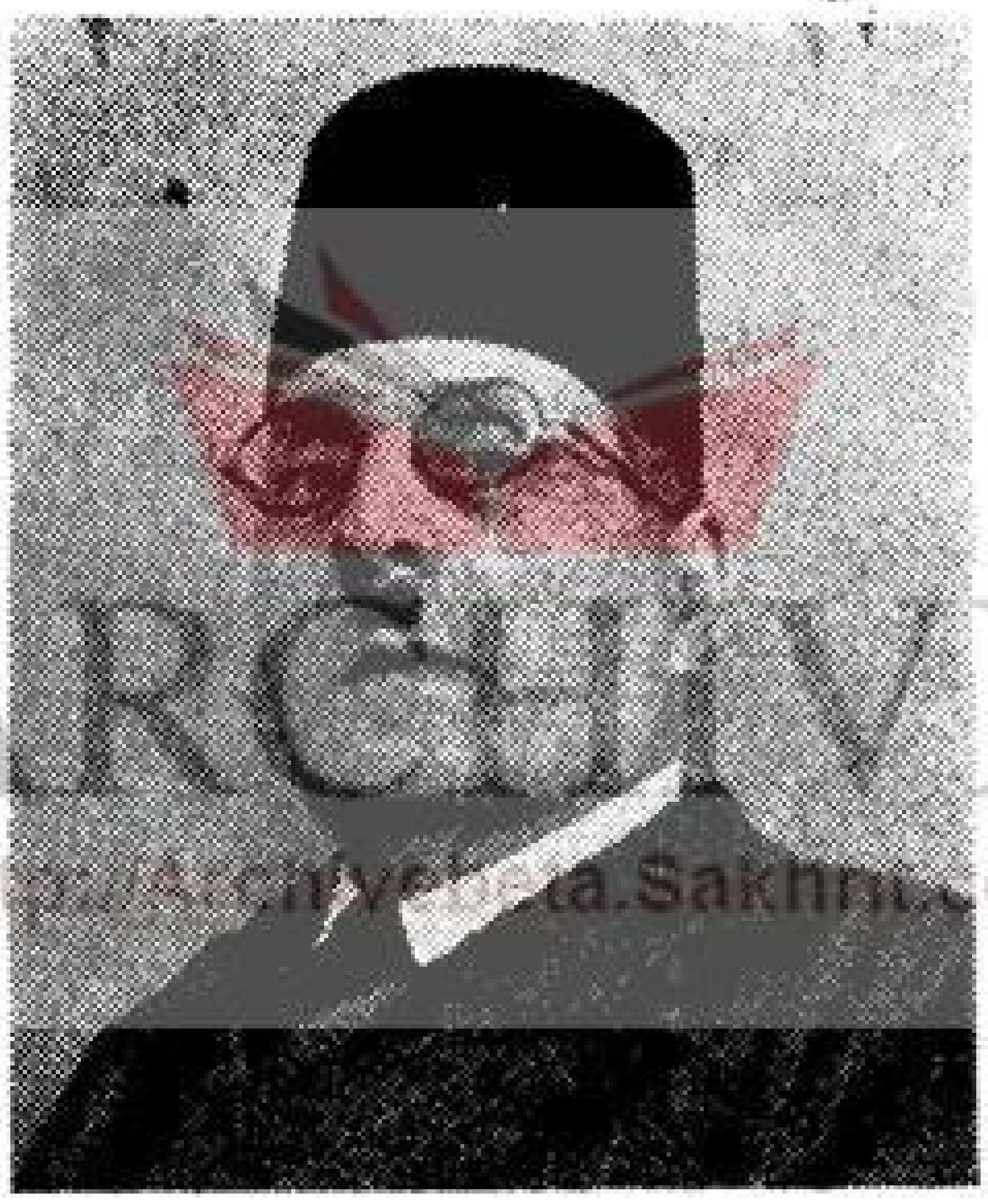
فيما بينها على مر العصور وأسفر هذا الصراع عن بقاء ما يفيد الفن والفكر ، فعمت الآداب العالمية على الأثر ، وتداولتها فيما بينها ، وتعاونت كلها على تثبيت دعائمها ، فأصبحت تيارات فنية عالمية ، وموردا عاما يحتاجه ذوو المواهب من مختلف الأمم وميراثا مشتركا للانسانية جمعاء

● **ما السبب فى كثرة المعارك التى خضتها مع الأدباء والنقاد؟**

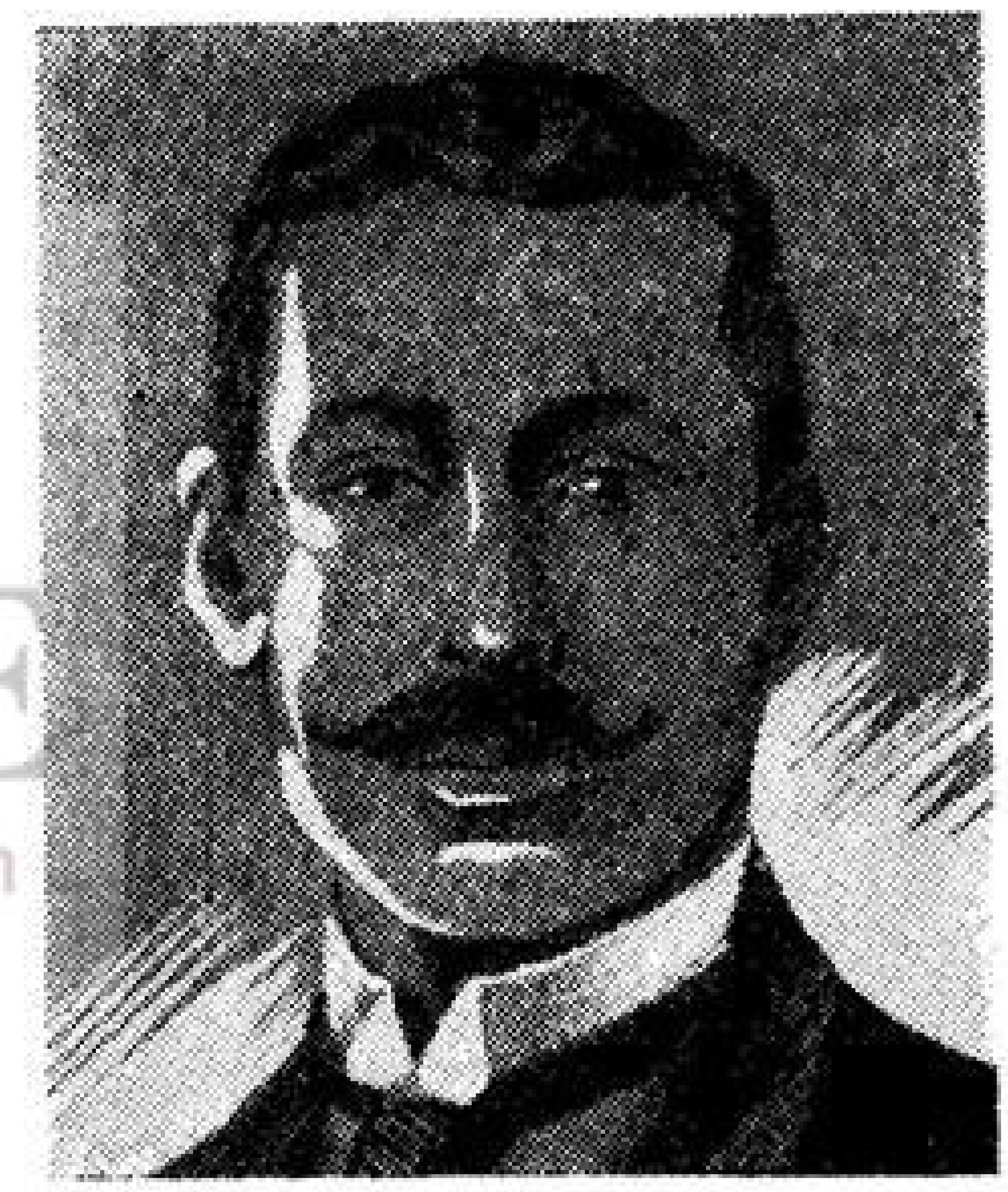
ـ هل تعتقد أن السبب بينى وبينهم قضية أطيان ؟ على كل حال اذا راجعت كل كتبى تجدنى لا اكتب عن أى انسان الا لانصافه من ظلم تاريخى وقع به مثل ابن الرومى ، وعلى بن أبى طالب وغيرهما . وذلك لأن عندى ميلا طبيعيا لنصرة المظلوم .



المازنى



شكرى



الرافعى

بعد « تين » « اناتول فرانس » وكان يقارن بين الأدباء الفرنسيين والانجليز لكنه كان مغاليا وليس أدل على ذلك من كلامه عن « كورنى » و « راسين » ، ومقارنته لكليوباترة فى المسرح الفرنسى وكليوباترة عند شكسبير .

ان من يقرأ لهؤلاء وغيرهم لا يقف عند واحد منهم ، وقد كان الميل الطبيعى للقراءة هو قراءة الانجليزية ، ولكن هذا لا يمنع من قراءتنا لنقاد اللغات الأخرى بالانجليزية أيضا .

ونود أن نذكر أن النقد فى حقيقته ما هو الا آراء نشأت فى أصلها متفرقة فى آداب مختلفة ، وتصارعت

وانا لا اكتب عن انسان تنقص قيمته الأدبية بكتابتى عنه مثل صلاح الدين الأيوبى ، لأنه أخذ أكثر من حقه من الشهرة ، وكذلك « نابليون » ، أما ابن الرومى فيستفيد من كتابتنا عنه ، وكذلك على ابن أبى طالب الذى زعم الكثيرون فيه أنه لا يتمتع بعقلية سياسية ونفوا عنه الكياسة .. هو الآخر يستفيد من كتابتنا عنه .

شكرى والمازنى

● **ما رأيك فى زميليك المازنى وشكرى كناقدين ؟**

المازنى كان يؤثر طريقة «لى هنت» وهى أن يلف ويدور حول الموضوع وينتهى به المطاف الى موضوع

آخر يستطرد اليه ، اذ يبدأ الكتابة ولا يدرى كيف ينتهى ، وهذه هى الطريقة التى اتبعها المازنى ، ولكنه مع ذلك يعطيك شيئا .

أما شكرى فكانت قراءته للفلسفة أكثر من قراءته للأدب ، وكان معجبا بآراء كوليريدج النقدية ، وهو ناقد فلسفى ممتع لأن كل ما كتبه فى النقد كان محاضرات من تجاربه ، وفلسفته هى فلسفة أحاديث ، وهو مع ذلك شاعر وناقد .. فكان شكرى يعجب به أكثر من « هازليت » .

● **ما حقيقة الخلاف بين شكرى والمازنى ؟**

ــ الخلاف الذى وقع بينهما سببه أن شكرى كان ينبه المازنى الى مقتبسات شعرية كان يترجمها ولا يشير اليها ، فكان شكرى يقول له « يا ابو خليل دى بتنحسب علينا كلنا ، الناس يقولوا ايه ؟.. »

وهذه بطبيعة الحال تعز على المازنى . ومع ذلك فلم يشر المازنى الى مصادر القصائد المترجمة ، الأمر الذى حدا بشكرى أن يكتب صفحة يختم بها مقدمة الجزء الخامس من ديوانه المطبوع عام ١٩١٦ ، وفيها يعدد للمازنى ما نقل من شعر ونثر عن الأدباء الغربيين ، وقال ان صداقته للمازنى لا تمنع من معاتبه فى عمله هذا ، لأن الشاعر مأخوذ الى الأبد بكل ما صنع فى ماضيه حتى يداوى ما فعل ويرد كل شىء الى أصله !!

وكان جواب المازنى ان شرع فى نقد شعر شكرى فى احدى الجرائد اليومية ولعلها جريدة « النظام » ورد شكرى على المازنى فى الجريدة نفسها . ولم يصف الجو بين الصديقين وظهرت بجريدة «عكاظ» خلال سنتى ١٩١٩ ، ١٩٢٠ فصول فى نقد شعر المازنى وشعرى بقلم « ناقد » ، ولم يكن ذلك الناقد سوى شكرى رحمه الله .

وفى عام ١٩٢١ ظهر الجزء الأول والثانى من كتاب « الديوان فى الأدب والنقد » الذى الفته انا والمازنى ، وفيهما فصلان كتبهما المازنى فى نقد شكرى وشعره فى لهجة عنيفة غير أن المازنى وشكرى تقابلا بعد ذلك ومحيت تلك العداوة من نفسيهما وتزاورا ، بالرغم من أن هناك أناسا سعوا بالدسيسة بينهما منتهزين تلك الجفوة ، فراحوا يشعلون ضرامها ، ولكن الحمد لله تمكنا من ازالة الخلاف بينهما وتبادلا الخطابات والزيارات كما كانا قبل ذلك .

النقاد المعاصرون

● **ما رأيك فى النقد والنقاد الذين يعالجونه الآن ؟**

مهمتهم لاتخرج عن التعليق على الأعمال الأدبية فقط ، ومن هنا لا تستطيع أن تفصل النقد عن الأعمال الادبية بدور منفرد ، لأن نقدهم ليس ابتكارا لقواعد جديدة يبنى عليها فن جديد .

وأما النقاد فمن منهم تقصد .. الناقد الذى نقد سارة بأنها ليس فيها احساس فى الوقت الذى تفيض بالاحساسات والعواطف التى تتنوع حسبما يتفق وأنواع الشعور .

أم الناقد الذى يخرج على الناس « بمنافستو » مدعيا أن العقاد من انصار بيت القصيد ، فى الوقت الذى لم يتقدم العقاد ناقد آخر فى مصر خرج على بيت القصيد ، وطالب بوحدة القصيدة العضوية ، وفرق بينها وبين « الوحدة الفنية » للقصيدة العربية ..

واذا ثبت أن العقاد تحدث عن الوحدة العضوية وطالب بها يخرج على الناس ناقد آخر يقول ان المطالبة بوحدة القصيدة العضوية خطأ لا لشىء الا لأن العقاد هو الذى طالب بها .

واذا كتبنا عن اللغة العربية وموقفها من الشعر من حيث انه أعاريض وأوزان خرج ناقد يقول : للأمم الأخرى شعر أيضا ، ولم يكن مقصورا على العرب . مع أننى قلت بالنص ان كلامنا فى الأوزان والأعاريض ، أما موضوع الشعر فيتغير فى كل وقت بما يناسبه .

ومن هؤلاء من يظل يردد ويطالب بالمنهج الجامعى ظنا منه أن المناهج لا تدرس ولا تقرأ الا فى مبنى الجامعة بالجيزة ، ولم يدر أنه لا يقرأ الا الملخصات والملخصات فقط ، وندر منهم من يتوسع فى القراءة ، ومع ذلك فانه لا يعدم الادعاء .

سل من شئت منهم عن جهود غيره فى النقد الحديث فى لغتنا العربية ، سله مثلا عما صنعته مدرسة « الديوان » .. أفتظن أنه سيجيبك بغير هذه الاجابة « انه رجع الى نفس المصادر التى رجع اليها هؤلاء » .

يجيبك هكذا لأنه يحرص كل الحرص على غمط هؤلاء حقوقهم وعدم تقدير ما بذله القائمون بها من جهد ، مغفلا انهم سبقوه بخمسين عاما أو تزيد فى الكتابة ومعتمدا على أن مقالاتنا وكتبنا التى كتبناها

فى النقد قد نفدت منذ عشرات السنين ، وليست فى متناول القـــراء وطلاب الدراســـات الأدبية . يعتمد على نفادها ليضــفى على نفسه لقب ناقد ، وناقد مجدد أيضا وهل من المناهج الجامعية التى يتعبدون بها أن يكتب عن النقد الحديث فى مصر ولا يكتب عن مدرسة الديوان وما فعلته ؟ لقــد ظهر أكثر من كتاب لأساتذة فى الجامعة ، وكل ما فعـــله الواحد منهم انما هو اشارة عابرة الى هذه المدرسة فى الوقت الذى أسهب فى الحديث عن عمل النقاد الآخرين .

وقد يقرأ بعضهم النقد فى العصر الحديث ويكتب عنه ولكن بدافع آخر غير الدافع العلمى وذلك ليشن حملة علينا ليس لها سند من واقع نقدنا كما حدث فى الوحدة العضوية وأن تحقيقها خطــأ فى الشعر العربى لا لشىء الا لأن العقـــاد هو الذى دعا اليها ، وذلك واضح فى كتابات أحد أساتذة الجامعة الذين يكثرون من الحديث عن المنهج الجامعى .

انهم يتحدثون عن المنهج الجامعى كأنه مقصـــور عليهم فقط ، ولم يقرأه أحد سواهم .

أليس هؤلاء هم الذين يتولون النقد فى الصــحف والجامعة الآن ، وهل يعتبر النقد على طريقتهم هذه نقدا خالقا حتى تسألنى عنه .. لا نظن ..

كاتب أم شاعر

● **يقال انك كاتب أكثر منك شاعر .. فما رأيك ؟**

ـ عدد أنواع الشعور والعواطف التى عبرت عنها دواوينى المختلفة تجدها أكثر وأعمق وأشـــد منها احاطة من مجموع الأفكار التى عبرت عنها فى مجموع الكتب التى ألفتها .

ومع هـــذا فان هذا الفرق لايحسم الخلاف ، لأن الحالة النفسية التى أنفعـــل بها فى دراساتى المختلفة انما هى شعور ، وشعور عميق ، اذ أننى لا أكتب عن الشخصية الا بعد أن أتقمصها وأتلبس بها حتى أدرك جميع تصرفاتها وكيفيـــة تفكيرها واحساسها . ومن هنا فانك اذا قرأت مثلا « عبقرية عمر » فأنت تقرأ العقاد فى عمر . ومع هذا فمبلـــغ تصورى للعظماء الاسلاميين انما هو احساسى بهم تاريخيا ، ولا يصل هذا الاحساس الى مبلغ تصورى الشعراء والأدباء مثل ابن الرومى والمعرى ، فاذا قرأت دراساتى عنهما فأنت تقرأ العقاد فيهما أيضا ، لأننى أفهمهما فهم شاعر لشاعر يشاركهما الموقف الانسانى فى الشعر .

● **كتبت فى جوانب متعددة من المعرفة فما الجانب الذى تعتقد انك وفيته حقه من البحث والدراسة والكتابة ؟**

ـ الأدب ، والنقد الأدبى ، والتاريخ الاسلامى فى أبطاله ، وبحث ما بعد الطبيعة .

على أننى اقرأ التاريـــخ الطبيعى أكثر من هذه الجوانب جميعها ، لأنه اذا كان معدل القراءة عندى مائة فى المائة ، فان قراءتى للتاريخ الطبيعى تعـــدل ٧٠ فى المائة منها .

« سارة » بين القصص

● **هل يمكن ان تضع قصة «سارة» بين مناهج القصة ؟**

ـ ليس هناك منهج فى القصة ، لأن القصة عمـــل القصاص البارع الذى ينجح فى تصوير الأشخاص تصويرا بارعا ، وهى قطعة من الحياة . ومن هنا فان هناك مناهج للقصة على عدد القصاصين .. ديكنز مثلا خلاف تولســــتوى ، وهما خلاف غيرهما من القصاصين .

ومصدر الخطأ عند من يقرأ سارة ، أنه ينتظر أن يقرأ حياة همام وسارة فى القصـــة كما تعود على ذلك .

لكن القصة من وجهة نظرنا هى فتـــرة من حيـــاة هؤلاء جميعا جمعت بينهم العلاقة زمنا ما ، وصورت هذه العلاقة تصويرا صادقا تاما . وليس موضوع « سارة » الا فترة جمعت بين هؤلاء فى علاقة ، وهنا نسأل هل هذه العلاقة التى تربط بين الشخصيات وضحت فى سارة أم لا ؟ وهل أدت سارة هـــذه العلاقة بنجاح أم لا ؟

وبعد ذلك أنا لا يعنينى أن يكون همام بطل القصة ذهب يمينا أو شمالا بعد فراقه لسارة وسارة بطلة القصة لا يهمنى أن أعرف هل مازالت حية أم لا بعد فراقها لهمام .

اذا فهمت ذلك واستطعت أن تكتبه فانك تكون قد رددت على الذين يعتبون على ســـارة بحجة أنهم لم يجدوها متمشية مع مناهج القصة التىيقفون عندها ولا يريمون . ونسوا اننا قد قرأنا القصص العالمى لكبار القصاصين فى العالم ، وأننا قرأنا مجلدات فى نقد القصة والمسرحية وغيرهما من الأجناس الأدبية الأخرى ، فلم نكتب « سارة » على هذا الوضـع لأننا لا نعرف مناهج القصة كما يعرفونها ، وانما كتبناها على هذا الوضع لأننا نفهم حقيقـــة القصة وهم لا يعرفونها .

السلطان الحائر

فى البناء المسرحى ... والدلالة الفنيّة

بقلم : أمين الخولى

«ان الرق لمامنع من قبول الشهادة كان أولى أن يمنع من نفوذ الحكم ، وانعقاد الولاية »

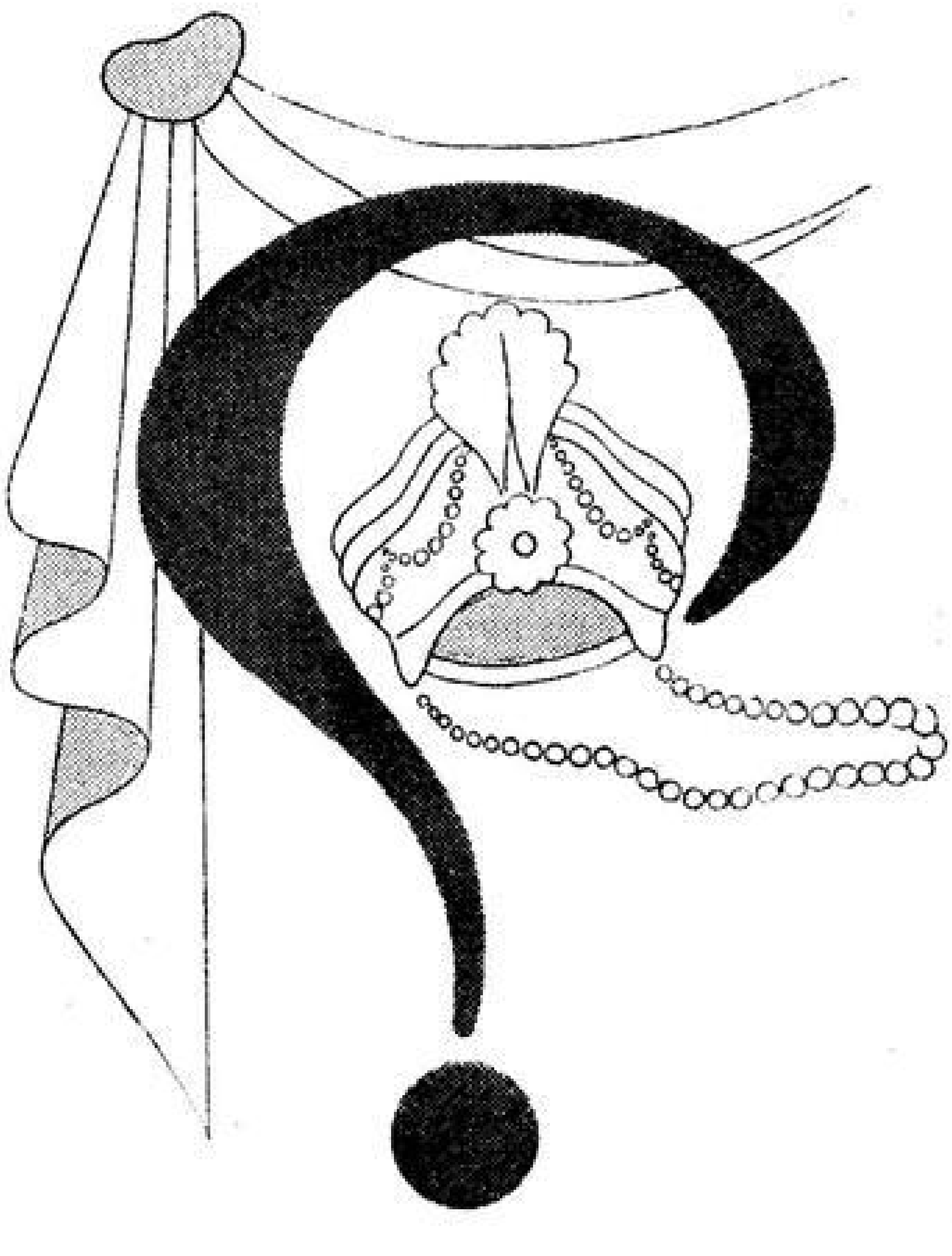
الأحكام السلطانية

أ ـ البناء المسرحى

ان كانت السلطان الحائر مسرحية ذهنية ، رمزية تجريدية ، تتصارع فيها الدلالات ، وتتلاقى القيم دون زمان ولا مكان ـ لتومىء ولا تعين ، وتوحى ولا تحدد ، ولمعناها ما وراءه ، ولظاهرها باطنه ، كما يراد ان يقال ، فللقائلين من ذلك كل مايشاءون ، على أن يروا أن فى جوهرها ، ومن صميم كيانها ما يرسم عالمها الفكرى ، ويحدد افقها الذهنى ، ويخصص ايحاءاتها ، ويوجه ايماءاتها ، ويشد القارىء والمشاهد لها الى مجال يستحيل عليه أن يتعداه .. فهذا المسجد ، والمئذنة ، والأذان ، والمؤذن ، ومواقيت الأذان ، والفجر وصلاته وقاضى القضاة والشرع وبيت المال ، ومالا يعد ، من العناصر الجوهرية ، التى هى صنعة الكاتب ، لا تجسيم المخرج ، ودنيا المؤلف لا جو المسرح ، كلها تلزم الكاتب ان يجول حيث وضع نفسه ، ويستشف المفاهيم التى حددها الفكر الاسلامى ، بدينه ، وشرعه ، وعمله وقوله ، لأن ذلك هو الذى سيسمع القارىء ويرى المشاهد من عمله ، حين يقرأ أو يعرض فى مصر ، وان عرض خارج مصر وعالمها الاسلامى فسيكون لكل هذه العناصر الجوهرية التى فى بناء القصة ، من المصريات والاسلاميات ما يتحدد مدلوله بما يعرف المشاهد الأجنبى عن تلك الاسلاميات والمصريات ، لأنه محدود بها ، مشدود اليها بعمل المؤلف .. وما لا بد منه من عرض واخراج .

وهكذا تكون السلطان الحائر بأكبر مايدعى لها من ذهنية ورمزية محدودة المعالم بالفكر الاسلامى والوجدان الاسلامى ، ويكون الفقه الاسلامى بذلك أساسا فى ثقافة فنانها ، ولافتا لذهن مشاهدها أو قارئها .

أما ان كانت السلطان الحائر ، على ذهنيتها انما تدور فى اطار من عهد المماليك ، أيام كان الشعب كذا .. والسلاطين كيت فقد داخلت تاريخ مصر الاسلامية فى القرنين السادس والسابع الهجريين ولفتت لا محالة الى أحداث بعينها ، قد تحدد بها حتى المخرج ، فسمى السلطان فلانا والقاضى فلانا ودفع بهذه الاسماء الاعلام الى المتفرج يقرؤها قبل أن يرفع الستار . ثم ان كانت « السلطان الحائر » فى رمزيتها ينبغى ـ عند القائلين بذلك ـ أن يكتمل لها الاطار الخارجى المقنع على المستوى الواقعى ، فقد تحدد فيها عمل الفنان بما



له من حق فى التاريخ وما للتاريخ من حق عليه ، ولزمه من ثقافة العصر والواقع ما لا بد منه لمن يتحدث عن واقع اسلامى . وشرع اسلامى ورق اسلامى هو محور المسرحية ومدارها .

ومن أجل ذلك توجت المقال بلباب ذلك من عبارة فقهية ، من حسن الاتفاق ان تكون من كتاب الاحكام السلطانية فى الحديث عن السلطان . الكذا وكذا .. فلم أنقل القارىء بهذه العبارة وبما سيعرض له المقال من حديث فقهى عن الجو الفنى الادبى بل ذلك هو ما وضع الحكيم نفسه فيه ووضعنا معه ، راضين أو مكرهين .. بل مهما نحب أن نستر هذا الطابع ؟! لانه مادة البناء ، وعنصر الكيان وحد المجال ومدى الافق .. ولا حيلة لى فى أن أرقب البناء المسرحى من هذه النافذة .

وسأدير أقسام الحديث عن النواحى المختلفة لهذه المسرحية على أساس من ذلك التشبيه فأبدأ بالحديث عن :

الأساس : وهو ، فيما يتجلى بوضوح ، وثيقة عتق السلطان الحائر فى أن ينالها ، بالقوة ، أو بعمل شرعى ، وهذه الوثيقة هى التى يتملك الوزير الهلع من أجلها ، وكاد يجن .. ويطلب الى القاضى اطلاق المنادين لينشروا على الناس نص الوثيقة المسجلة .. وهى - لا شك - محفوظة فى خزائن القاضى .. لكنها فعلا ليست فى هذه الخزائن ، فيرى الوزير أن يعلن عن وجودها - كذبا - وينادى به على الناس ، فيسمى القاضى هذه مؤامرة على القانون، ويرفض الاشتراك فيها ، وهنا يكون أمام السلطان للحصول على هذه الوثيقة أحد طريقين : القوة أو الشريعة .

فالأساس وثيقة عتق يراد الظفر بها ، وورقة مسجلة بهذا العتق .. لا غير

وتسأل : متى كانت الأوراق المكتوبة ، فى هذا العهد - عهد المماليك - وقبله ، وبعده بغير قليل ، هى الأدلة والبراهين ؟

تسأل فيجيبك الواقع أن الأمر فى فقههم ونظامهم يكاد يكون عكس ذلك تماما ، وان لم يكن عكس ذلك تماما ، فانه لم يكن الطريق الوحيد للاحتجاج والاثبات عندهم هو الكتابة المسجلة !

بل كان يقرر رجال تشريعهم : أن الخطوط تتشابه . ولذلك يوهنون الاحتجاج بها ، ولما تطور الزمن وأريد تنظيم الاستدلال بالأوراق احتاجوا الى ما يقوون به هذا الاحتجاج بالخطوط .

وكلنا نعرف أن الشهادة ، فى مرافعاتهم ، هى الحجة القوية التى يقبلونها دائما ، ويطلبونها ... وبها يصورون استحقاق الحقوق ، فى التمثيلية القضائية التى تقام يوم الرؤية لاثبات هلال رمضان .. وكان لسوء التطبيق فى هذا أنهم بعد قرن وربع قرن تقريبا طلبوا شهودا على موت الخديو محمد على !

فما هذه الوثيقة المسجلة المحفوظة عند القاضى والتى يقام عليها الأساس العريض لبناء مسرحية فى عهد المماليك فى القرن السابع الهجرى !! ويكاد الوزير يجن لعدم وجودها .. ويحاول قتل القاضى مرة ، وينهى السلطان عن محاولة قتله مرة أخرى لئلا يكون شهيدا !!

ما هذا كله مع أن الأمر فى واقعهم ، وفى واقع غيرهم أيضا ، فى غاية السهولة : تقام قضية بضجة هائلة وفى جلسة علنية صاخبة جدا ، ولو فى ساحة كالتى حوكم فيها النخاس !! ويشهد فيها شهود ، أى شهود ، على أن فلانا بن فلان هذا - يعنى

السلطان ــ قد أعتقه فلان .. الخ ، فلا يملك القاضى الذى يؤمن بالقولة الجامعة : « **شاهداك قاتلاك** » الا أن يحكم بصحة هذا العتق ، وان أراد السلطان أن يكتب لذلك وثيقة فليكتبها كما يشاء ، وبماء الذهب ، اما أن هذا هو النظام ، والسجلات منسقة له ، والدفترخانة فى عهدة قاضى القضاة ، فهذا ما لا محل له .. ولا لاقامة البناء عليه .

وأبعد من هذا فى نسف أساس هذا البناء المسرحى نسفا أنه لا يكون السلطان رقيقا ، ولا تنعقد ولايته ، ولا يتلقى القاضى نفسه منه تقليدا وتفويضا .. فكيف يقول القاضى نفسه فى المسرحية ، بلفظ الكاتب : « أنت لست سوى عبد رقيق .. يعتبر شيئا من الأشياء ، ومتاعا من الأمتعة ، وبما أن السلطان الراحل المالك لرقبتك لم يعتقك قبل وفاته ، فأنت لم تزل شيئا من الأشياء ومتاعا مملوكا لآخر ، وعلى هذا **فأنت فاقد لأهلية التعاقد فى المعاملات العادية ، التى يزاولها الأحرار** » .

كيف يقول هذا ثم يبقى هذا الشىء المتاع سلطانا يتلقى عنه تقليد القضاة والحكام أنفسهم ، ويقيم الحدود ، ويقدر الأرزاق ، ويسير الجيوش ، بل ــ فى نظامهم ــ هو الذى يؤم فى الجمع والجماعات !

وكيف يتلقى القاضى تفويضه من هذا الشىء المتاع ويكون قاضيا يلى الأحكام ؟! كل ذلك لم تنبه اليه عبارة المسرحية نفسها : أنت فاقد لأهلية التعاقد فى المعاملات العادية ، التى يزاولها الأحرار . وظل القاضى نفسه ، وهو فى التاريخ المستلهم سلطان العلماء ، عبد العزيز بن عبد السلام ، يعتبره مولاه ، ويظهر طاعته وحرمته ، ويتركه يدبر السلطنة فى بيت الغانية ، كما تقول له ، أو يذهب ليدبر الدولة ، ثم يعود الى بيت سيدته المشترية الجديدة تلك الغانية ، وهو رقيق ، والرق فيما قرأت من العبارة المتوجة لهذا المقال لما منع من قبول الشهادة كان أولى أن يمنع من نفوذ الحكم وانعقاد الولاية !! والرق فى عبارة المسرحية نفسها يفقد أهلية التعاقد فى المعاملات العادية التى يزاولها الأحرار .. واذا كان هذا مصير السلطان الحائر ، فأولى له ثم أولى أن يمضى حائرا ، بل شاردا ، لا بين القانون والسيف ، بل السيوف والرماح ، والحراب ، والخناجر ، التى فى مناطق وعواتق أمراء عصره ، المتناحرين على السلطان ، وسيكون الحائر البائر ، والهالك لامحالة لأنهم يخطفون السلطنة خطفا ؛ من الحر المعتق منهم ، لا من العبد المملوك !!

واذا كان الذى لا مفر منه أن السلطان لا يكون سلطانا .. بل ان القاضى لا يتلقى منه التقليد مع رقه والوزير كذلك ، لا يتلقى تقليدا من هذا الشىء والمتاع ، فقد تغيرت الدنيا كلها ولم يبق سلطان لا حائر ، ولا مطمئن ، فلا أساس يقام عليه بناء مسرحى ، وتسير فيه تلك الحوادث ، بين سلطان ، ووزير ، وقاض .. ولن يستطيع أمراء المماليك البحرية أن يتركوا هذا الشىء والمتاع سلطانا معترفا به ، حتى مقدار ما شهد المتفرجون سلطان التمثيل .

وواقع التاريخ الفعلى جار على التنظيم الشرعى فى سلب ولاية الأرقاء ، حتى ان العز بن عبد السلام فى حادثة تمسكه ببيع الأمراء الأرقاء ، قد توصل الى غرضه بالتصميم على ألا يصحح لهم بيعا ولا شراء ، ولا زواجا ، لأنهم أرقاء ، فتعطلت مصالحهم ، فالشرع والوضع ، والنظر والعمل ، والتاريخ الحاكى ، والمسرحية نفسها .. كل أولئك يتقرر عندهم فقدان الرقيق لأهلية التعاقد فى المعاملات العادية التى يزاولها بقية الناس الأحرار .

وهنا لا أشك أن القارىء يعجلنى بالسؤال : **كيف كان الأمراء أرقاء يريد العز بن عبد السلام بيعهم فى الحادثة المشهورة التى استلهمت منها هذه المسرحية ، وكان من الأمراء الأرقاء نائب السلطنة نفسه ؟.**

وأطمئنه الى أنهم أمراء أجناد ، وأن أصحاب الفكرة فى الرق وأثره ، المانعين انعقاد ولاية الرقيق ونفوذ حكمه ، كانوا هم انفسهم يجعلون الوزارة وزارتين : وزارة تفويض لصاحبها حكم وولاية ، ووزارة تنفيذ ليس لها من ذلك شىء ، بل صاحبها وسط بين الحاكم والرعية ، يؤدى عنه ما أمره وينفذ عنه ما ذكر ، ويمضى ما حكم ، ويخبر بتقليد الولاة ، وتجهيز الجيوش ، ويعرض الأمور ، وليس بوال عليها ، ولا متقلدا لها فلا يعتبر فى صاحب وزارة التنفيذ حرية ، ولا علم ، ولا اسلام .

أما السلطان فصاحب الولاية والتقليد ، ووزيره فى المسرحية كان ــ على ما تجسم ــ وزير تفويض وصاحب الولاية والتقليد لا يكون رقيقا ، ووزير التفويض لا يتلقى منه سلطة . وعلى هذا فالوزير والقاضى أحوج الى تصحيح مركزهما ، من اثبات

حرية السلطان لأن اعترافهما برقه وبيعه ، يضيع كل أساس ويهدم كل بناء .

على أننا نخادع أنفسنا انخداع مشاهد المسرح ببناء المناظر ، ومآذنها ، وطنفها ، وحيطانها ، فنتجاهل أساس البناء المسرحى ، ونفرضه قويا لننظر الى :

الحيطان : فنرى فى حيطان هذا البناء **شروخا وشقوقا** كبيرة منها مثلا :

أ ــ ان الوزير يريد أن يغلق فم النخاس الى الأبد ، ويقطع بذلك كل الألسنة فلا تتحدث عن عدم عتق السلطان .. فتكون طريقة اغلاق هذا الفم وقطع تلك الألسنة هى . اقامة هذا الفم مفتوحا فى ساحة عامة يقف الى جانبه ، أو يرقد ، جلاد ، صاحب سيف عريض ، بلا غمد ، ويعرض هذا فى ساحة فيها أصناف خلق الله من بر وفاجر : فيها مسجد ، وفيها خمارة ، وفيها بيت فاجرة ، وفيها دكان اسكاف ، وتصب فيها شوارع متعددة ، ويذكر منظرها بدعوة نسوان بلدنا حينما يجسمن التشهير فيقلن : يشنع بفضيحتها .. يفضحها بين حمام وجامع ..

هذا هو المشهد الذى يقول عنه مقال المجلة فى عدد فبراير : فذلك ما يخفيه عنا المؤلف فى مهارة لكى يثير تشوقنا ويدفعنا الى متابعة المسرحية فى شغف واهتمام ، وتلك بلا شك احدى علامات نجاح الكاتب المسرحى .. الخ .

فهل الفرض من المشهد هو اخفاء الكلمة التى قالها النخاس عن المتفرج ، أو هو اغلاق فم النخاس الى الأبد !! واذا صار المشهد مشخصا تماما لعكس ما تريد المسرحية ، فهل يكون تأخير معرفة المتفرج به علامة نجاح حققها المؤلف **بمهارة واضحة ؟!**

ب ــ جلاد نائم أو راقد طول الليل ، وسيفه مسلول الى جانبه ، ينتظر الفجر لقطع رقبة !! لكن الحكم والتنفيذ فى غاية السبهللة والفوضى ، على ما تقول المسرحية : فالمحكوم عليه بالاعدام يقول : « ان قاضى القضاة أعدل من حكم بالذمة والضمير • وأنزه من تمسك بالشرع ، وأخلص حاكم لقداسة القانون » .

والغانية تؤكد للمحكوم عليه : « أنه لا يعدم ما دامت مظلمته لم تفحص بعد » ..

ولكن الوزير الذى أمر بالاعدام ساعة الفجر ــ ولا نعرف سبب هذا التوقيت ــ الوزير الذى قرر ذلك نهائيا يحضر الى الساحة بعد ما صلى الفجر فى القصر ، أى بعد الفجر بمسافة الصلاة ، ومسافة السكة ، أى بعد ما كان متأكدا من أن السهم ــ بل السيف ــ نفذ ، ولكنه يحضر ليعلن ان السلطان علم بالمظلمة ، وأمر بالمحاكمة امام قاضى القضاة .

فاذا كان السلطان الليلى أو السهارى قد أمر بالمحاكمة يعنى قبل الاعدام فى الفجر ، فكيف يجىء الوزير بعد فوات أوقات على أمره بالتنفيذ ليحضر المحاكمة •

والمحاكمة فى ساحة علنية ، أشرنا الى صفتها قريبا ، فهذا المكان الغريب مكانها ، والوقت أغرب لأنه فى دغش الصبح ، بعد صلاة الفجر فى القصر ، والسلطان بنفسه يحضر على محفة فى هذا الوقت الغريب ، والى هذه المحكمة الشوارعية •

جـ ــ قاضى القضاة ماش ، ومعه الورق والقلم ، ورق اشهار البيع والعتق ، وهذه بسيطة ، لكن الداهية فى هذا القاضى الفاضح أن الغانية تعرف من الشرع ما لا يعرفه ، وأن فضيلته يندهش من معرفتها هذا ، ويقرر ان الذى علمها هذا صفته كذا وكيت •• فماذا تعلم هو فى عقد بيع بشرط العتق ؟ ألم يسمع ويعرف قبل مقابلة الغانية ان هذا فى الشريعة اسمه الشرط المناقض لمقتضى العقد ، وأن الحكم فيه بين أحوال ليس منها **صحة العقد والشرط معا** ، بل اما أنهما باطلان أو أن الشرط باطل والعقد صحيح ، ومنطق الغانية فى هذا هو ما يقال فى الشرع تماما .. فكيف يندهش القاضى منه وهو اعدل من حكم ، وانزه من تمسك بالشرع •

والشروح كثيرة لو أشرنا اليها لطال الكلام كثيرا ، فلنترك باقيها ، وننظر الى :

البياض : واقصد به الأسلوب والحوار ، وهو اخف ما يوصف به الأسلوب ، حينما يتحدث أصحاب الفن القولى عن الأسلوب والمضمون .. فلنفرضه طلاء « فقط » ، فهو الذى يقدم الصورة المقبولة لهيكل البناء •• ومشكلة الفصحى والعامية فى أسلوب القصص بأنواعه المختلفة ، مشكلة حية ، لأن لغة الشخصية وأسلوبها ومعانيها عنصر فى

تشخيصها .. لكنا نكتفى بأن الأسلوب فى القصة التاريخية ثوب للابس ، وبياض للبناء .. وبهذا القدر فقط يلزم كاتب القصة التاريخية ان يلازم القراءة فى أسلوب عصرها زمنا ليس بالقصير ، حتى تجرى على قلمه ألفاظ من أسماء ذلك العصر وأفعاله بل حتى يتأثر حواره بأسلوب العصر الذى يعيش فيه مع شخصياته .

وهذا البياض فى بناء مسرحية السلطان الحائر « ملطش » و « مشمط » بشكل لافت .. فوجهة نظر .. وضمير ، بل كلمة « قانون » نفسها ليست مما يستعملها هذا العصر فى ذلك المعنى ، بل يستعملون ويجلون الشرع ، ثم كلمات القداسة ، والمبدأ والمؤامرة .. والاجراءات .. والموقف .. ومجرى الأمور .. ولحل هذه المسألة .. وممثل العدالة !! وهذه لقطات من فقر يسيرة نشرت فى مقال « المجلة » وما فى المسرحية من أسلوب تعبير ، والفاظ لايعطى صورة حوارية لعهد مملوكى تركى كانت فيه العربية بحال لا يمثلها أسلوب هذا الحوار ولا مجراه .. أبدا .

ونكتفى من هذا لننظر الى :

الواجهة : لهذا البناء المسرحى ، وما يعطى أقرب صورة عنه وهو : اسم السلطان الحائر فهل حقا هى مسرحية السلطان الحائر ، أو هى فى تكوينها وتنسيقها مسرحية السلطان المصمم ، الواضح الخطة ؟.. واضح تماما أنها الثانية لا الأولى ..

فالسلطان لم يحر الا ثوانى بعد ما عرض عليه الموقف من النخاس ، والوزير ، والقاضى ، وفى موقف بهلوانى - مصطنع - تقريرى حاسم لم يلبث السلطان أن أعلن فى تصميم ، وبعد اغماد السيف وصاح فى عزم : القانون .. اخترت القانون !

وأسدل الستار على هذا فانتهت مسرحية السلطان الحائر وبقيت خطة تنفيذ هذا التصميم على اختيار القانون ، وقد يكون الوزير هو الحائر طول المسرحية ، وقد يكون القاضى هو المذبذب المضطرب .. مع جهله بسائط الشرع !! وقد يكون القارىء والمشاهد هو الحائر حقا !!

أما السلطان الحائر فصار فى بقية القصة عبدا ، شيئا ، ومتاعا ، تتداوله الظروف فينادى عليه فى الساحة ، ويقاد الى بيت مالكته التى تقول له : بمشيئتى أبقى السلطان .. وبكلمة منى يتم عزل السلطان . لفظ من فمى يستطيع أن يغير مصيرك ويوجه حياتك ..

وهو يتلقى هذا ، ويسمعه ، ويشربه ، ويبلعه من أجل القانون .. والمتفرج لا يستطيع أن يفهم كيف يكون هذا الشىء ، والمتاع سلطانا ! وماذاتعزل فيه الغانية بعدما قضى الرق على شخصيته .. على أن المتفرج اذا ما تناسى كل هذا لا يستطيع أن يشعر أن أمامه سلطانا حائرا .. لأنه سلطان أقرب من العنزة للرباط - كما يقول الفلاحون - فيما بعد الفصل الأول ، وهو فى الفصل الأول سلطان حازم .. حاسم .

ب - الدلالة الفنية

وأستعمل كلمة الدلالة الفنية لأبعد بها عن كلمة الهدف ، لما كرهته من هذا الهدف والأهداف الذى يمس الحرية الفنية .. والحرية هى الحياة .. ولا أرى وفاء فى كلمة المغزى أو المرمى ، لأنها أيسر من أن تكون كلمة لحديث عن مسرحية وعمل فنى كبير ، كما يكون التعقيب على حكاية ساذجة تحكى للأطفال ومعها « مغزى هذه الحكاية » .

واستعمل تعبير « **الدلالة الفنية** » لأستبعد كلمة الرمز والرمزية ، لأنمسرحية السلطان الحائرليست فى الوضع الفنى الصحيح رمزية ، ولا أقول - مع الأستاذ فؤاد دواره - ان فيها رموزا كثيرة ، كما لا أقول معه ما قال فى عنوان المقال : رمز الفانية .. الخ .. وانما أصغى جيدا الى مثل قوله « .. اذ ينبغى فى مثل هذه المسرحيات الرمزية أن يكتمل لها الاطار الخارجى المقنع ، على المستوى الواقعى ، على أن يكمن داخل هذا الاطار المضمون الرمزى ، ليستكشفه المشاهد بنفسه ، ودون تدخل واضح من المؤلف ! »

لا أقول بشىء من هذه الرمزية الكلية ولا الجزئية لأن الرمزية بموضوع ، أو شخص ، أو حادث ، انما تقوم على ما فى الموضوع أو الشخص أو الحادث أو الشىء من شفافية كافية وايحاء قوى لجملة الموضوع أو لشخصية الشخص ، أو لظروف الحادث ، أو أحوال الشىء ، مع امكان أن يظل الموضوع والشخص والحادث والشىء فى وضعه مؤديا لمعنى يقصد ومفهوم يراد .. أما حين يكون الحادث فى القصة والمسرحية مصحوبا بالقول المبين،

والكلام الموضح ، والغرض المقصود ، والمغزى المكشوف فلا يسهل القول بالرمزية ، وهذا التعبير بالحادث الذى هو جوهر العمل القصصى ، هو الذى أسميه الدلالة الفنية .. لأن الفن انما يفسر الحياة تفسيرا وجدانيا ، وهذا التفسير الوجدانى يكون فى القصة بأنواعها تعبيرا بالحادث ٠٠ لا رمزا ٠٠ ثم يكون احيانا زمزا ورمزية ، اذا ما كانت له هذه الشفافية وذلك الايحاء ، بعد التعبير والدلالة ٠

ومن هنا أردت أن أنظر فى الدلالة الفنية التى هى التعبير بالحادث والشخصية فى مسرحية السلطان الحائر ، وليست بى حاجة الى شىء من تكلف فى فهم تعبير الأحداث ، فالسيد المؤلف قدم مسرحيته فى البرنامج الذى وزعه المسرح القومى ، ونقرأ له قوله فى هذا التقديم عن عصر المسرحية :

«يوم كان الشعب منفصلا عن الحاكم، فالسلاطين كانت فى واد ، والشعوب فى واد آخر ، ولا اندماج بين الطرفين ولا ترابط ، بل كان موقف الشعب هو موقف المتفرج على حاكميه ، **العادل منهم والظالم على السواء** ، لا يأخذ على سبيل الجد ما يعرضه الحكام من قضايا ومشكلات ، لعل ذلك مرجعه أن سلاطينه وحكامه كانوا أجانب واغرابا جلبوا من الخارج ، ليدربوا على حكمه ، فكانوا اذن بالنسبة الى الشعب مجرد فرجة ، على شىء مجلوب من بلاد بعيدة ، لذلك لم يحفل الشعب كثيرا بجوهر القضية المعروضة .. قضية الصراع بين السلطان والقاضى .. ولعله أدرك بمشاعره الخفية الدقيقة أن هذا الصراع لا يستهدف مصالحه المباشرة ، بقدر ما يستهدف انتصار أحد الطرفين على الآخر » .

وننظر فى حياة العصر ، على ضوء ما سبقت الاشارة اليه من أحداث حياة سلطان العلماء العز ابن عبد السلام ، فنرى أن هذا الوصف من المؤلف للعصر موضع مخالفة واضحة ..

السلاطين لم تكن فى واد والشعب فى واد ، بل كان بين السلاطين والعلماء ما كان من العز أو ما يكون من شخصية اقل منه قوة ، أو أضعف تماما، أو مماثلة ، لكن على كل حال كانت هذه هى صلة ما بين الشعب والسلطان .. الشعب ممثل دائما فى شخصية علماء الدين وفقهائه .. وتقوى هذه السلطة بمثل سلطان العلماء ، وتضعف بضعف غيره، كما يحصل ذلك دائما بين سلطة الشعب وسواها فى كل نظام .. وليس هذا القول منا استنباطا أو تحكما ، بل هو قول الظاهر بيبرس حين مات سلطان العلماء ، فقال : انه الآن استقر ملكى لأن الشيخ لو قال للناس اخلعوه لفعلوا ٠ وما نسمعه من الظاهر نراه فعلا فى الواقع حين خرج العز ــ سلطان العلماء، وصورة سلطة الشعب أيضا ــ يريد الهجرة من مصر، فخرج الناس وراءه، حتى العجزة، ولحقه السلطان فاسترضاه وارجعه .. وهذه أحداث عصر المسرحية ، لا أحداث زمن قبلها أو بعدها ٠٠ بقليل أو كثير !

ولو تركنا التاريخ وفهمنا الدلالة الفنية من أحداث المسرحية لرأينا الشعب مهتما بالسلطان ، يتحدث فى السوق عن حريته ورقه ، ويقدم من تقطع رقبته لتقريره حقيقة أن السلطان رقيق لم يعتق ، ثم الغانية وهى الفئة اللاهية غير المتصلة بتيار الحياة العامة هى التى تشترى السلطان ويكون بينها وبينه من تفاهم وتقارب نفسى ما ينتهى الى اهدائه اياها ياقوتة عمامته ، وتوديعها اياه بدمعها العاطفى ــ ثم هاهو ذا الشعب يسهر ليلته كلها حين بيع السلطان للغانية ويتراهن أفراده من ذوى الشأن الهين ، على ما سيكون من الأمر ، فهل هذا موقف الشعب الذى لا يأخذ على سبيل الجد ما يعرضه الحكام من قضايا ومشكلات !..

هل يرى هذا الشعب ــ على واقع تاريخه ، أو على تصوير المسرحية نفسها ــ أن هؤلاء السلاطين مجرد فرجة على شىء مجلوب من بلاد بعيدة ،وأنهم كانوا أجانب وغرباء جلبوا من الخارج ليدربوا على حكمه ؟!

أحسب اننا نقول : لا ــ بالفم المليان ــ ولاننسى الصلة الدينية التى كانت تجمع بين هؤلاء وبين شعبهم، وأنهم غلمان جىء بهم ليكونوا جنودا يدافعون عن الدين فى هذا المكان ، ويدافعون عن دولة لهم فيه يؤيدونها جنودا ، أو يتولونها سلاطين .

وفى عصر هذه المسرحية كانت موقعة عين جالوت، التى صرخ فيها « قطز » : وا اسلاماه . وثبت هو وأولئك الجنود فصدوا التتر وغيروا مجرى التاريخ الانسانى لو كان التتر قد اكملوا استيلاءهم على العالم بالاستيلاء على مصر وشمال افريقية !!

وفى عصر هذه المسرحية كانت الصلة بين هؤلاء المماليك وبين بلادهم الأصلية ، يوثقها ويقويها الدين والتدين .

ويكتب الظاهر بيبرس الى السلطان بركة فى مدينة « سراى بركة » على نهر الفولجا أن يحارب ابن عمه هولاكو ، كما حارب الرسول محمد ـ عليه السلام ـ قومه قريشا ، والا لا يكون بركة مسلما صحيح الاسلام ، ويكون لهذه الصلة أثر فى هزيمة هولاكو . واندحار التتر عن مصر ، بعد ما كانوا فى الشام ، وهو انتصار لا يمكن فهمه الا بفهم هذه الصلة الهائلة بين مصر وبين تتر منطقة الفولجا ، وهى الصلة التى احدثت تلك الثغرة فى معسكر التتر ، وهيأت للشرق التخلص منهم . وما بين التتر والتتر هو الذى أمات هولاكو محسورا. وقد كانت صلة سياسية واقتصادية وشخصية قوية الأواصر جدا ، ولا يفهم هذا العصر من تاريخ مصر سياسيا ، ولا فنيا ، ولا اجتماعيا، الا بدرس هذه الصلة .. ولذلك جعلتها موضوع بحثى لمؤتمر المستشرقين بموسكو فى العام الماضى .

ومن كل أولئك نقدر بحق، أن المعنى الاجتماعى الاسلامى هو الذى تفهم على ضوئه تلك الفترة من التاريخ.. ولايقال معها ، ان المماليك اجانب يجتلبون لحكم مصر ، ولا يوزن عصر المماليك ذلك الوزن الشائل ، ولهذا مجاله فى غير هذا الموضع ..

ثم بعد ذلك يكون النظر الى الدلالة الفنية الكبرى تلك الدلالة الانسانية الاجتماعية ، التى حدث عنها المؤلف وحدث عنها المخرج ، وحدث عنها من كتبوا عن المسرحية .. ولا أزال أوثر التعبير بالدلالة ، ولا استعمل الهدف ، لما بينته من قبل ، ولا أستعمل **المضمون** ، لأنه فى الفن القولى مطلق المعنى المقابل للفظ : اما فى العمل القصصى بعامة والمسرحى بخاصة فهو أكثر من ذلك واقوم .

وتقديرى للدلالة الفنية حينما تكون انسانية ، عامة ، واسعة الأفق يجعلنى أترك التمسك بكل الملاحظات الصارخة فى المسرحية، لأردها مع القائلين مسرحا ذهنيا ، يدور الصراع فيه بين الأفكار والقيم العامة . فعلى الرغم من قول المؤلف نفسه : تدور مسرحية السلطان الحائر فى اطار من عهد المماليك يوم كان الشعب كذا .. وكان المماليك كذا .. الخ . على الرغم من هذا أترك كل صلة لها بالتاريخ. وكل لفت قوى منها الى التاريخ ، وكل اساءة منها لأمجاد هذا التاريخ ، وافرضها انسانية.. وعلى الرغم من قول المخرج ، الذى يسبر غور العمل ليجسمه ، « انها استلهام لحادث تاريخى فى عهد السلطان فلان والشيخ فلان بأسمائهم » ، فانى أترك ما فى ذلك وغيره من واقعية كشفاء ، لألتمس دلالات فنية أفسح من الواقع الضيق .

وعلى الرغم من انكارى الرمزية الكلية أوالجزئية فى المسرحية ، فانى اتناسى ذلك وأصغى الى قول القائلين كلهم بشىء من الرمزية لشخص معين أو لهيكل المسرحية كله ، وامعن فى هذا التناسى ، حتى لأعفى القائلين بهذه الرمزية من أنه .. **ينبغى فى مثل هذه المسرحيات الرمزية أن يكتمل لها الاطار الخارجى المقنع ، على المستوى الواقعى،** وحتى لأتغافل عن البادى الظاهر ، من شروخ البناء المسرحى وصدوعه ، ولأصيخ الى ما يريدون قوله عن تلك الدلالة الفنية الكبيرة ، فأسمع من ذلك ما ورد فى ص ٧٧ من المجلة عدد فبراير سنة ١٩٦٢ من أن : مضمون المسرحية النهائى هو ضرورة التوازن بين القوى المختلفة فى الدولة ، بين الشعب ممثلا فى الغانية ، والسلطة التنفيذية ممثلة فى السلطان والوزير ، والقانون والسلطة التشريعية ممثلة فى قاضى القضاة ، على أن يقوم هذا التوازن على أساس احترام الشعب ممثلا فى الغانية ، والالتزام نحوه والاعتراف بسلطانه .. الخ »

وأيسر ما فى هذا القول : ان السلطة التشريعية لا يمثلها قاضى القضاة ، على فرض التمسك بنظرية السلطات ، وعدها هذا العدد .. وهذه بسيطة فلنفرضه توازنا ، على ما وصف ، لنسأل : أين هذا التوازن ، والسلطة التنفيذية أخلفت دأبها الخالد ، وهو تسوية الأمر ظاهريا بوسائلها ، ففى المسرحية خضعت تماما ، والسلطة القضائية لم تتعادل هى نفسها ، فضلا عن أن تتوازن مع سائر السلطات ، لأنها انهارت فجأة وانقلبت من الضد الى الضد انقلابا ، لم يعرف له أى مبرر .. كما لحظه بعض الكاتبين ، ثم الشعب ، وهو الغانية ، لا تكون ممثلته منبوذة سيئة السمعة ، تجبه بذلك علنا ويهتف ضدها ، وهو ما لن يكون نصيب الشعب .

ومع ذلك فان هذا الشعب لم يتقو بشىء الا القانون وتمليكه ما يشترى ، كما لم يتمسك الشعب بشىء ، بل سلم اخيرا ، وأعتقت الغانية وحطمت عواطفها .. فكان المضمون النهائى الواضح : **الا تميز لسلطات ، ولا قوة واضحة ـ لأنه لا صراع بينها فى المسرحية ،ولا فرصة لتقرير هذا التوازن !**

واذا لم يظفر هذا القول من النقاد فى الدلالة الفنية الكبرى فلنستمع لقول المخرج ، الذى

سبر غور المسرحية وقال فى البرنامج ما معناه ان **السلطان الحائر هنا رمز للعالم ، الحائر بين القوة والقانون** ـ القنابل الذرية هى القوة ، وهيئة الأمم **هى القانون** ، الذى يمثله القاضى الذى فى مسرحيتنا **يتشدد ..** ثم يتذبذب ويتحايل .

ولكن السلطان ـ كما رأينا ـ لم يكن حائرا ، فقد حسم موقفه فى الفصل الأول ، بعد لحظات . من ظهور المشكلة ، وهو فى بقية الرواية شىء .. لا شخص ، حتى جاءه الفرج ، وهو مقود سلس القياد .. **وليس شىء من هذا يمثل حيرة العالم ، بين الحق والقوة ..** ولا أحسب العالم بانسانيته سيقبل غدا أو قد قبل بالأمس ـ فى استسلام ـ ذلك الوضع المهين الذى وضعت فيه المسرحية السلطان .

ولندع كلام الناقد ، والمخرج لنسمع كلام المؤلف عن هذه الدلالة الفنية الكبرى ، فرب البيت أدرى بما فيه ، والقضية عنده ، كما كتب فى المقدمة هى: قضية الصراع بين السلطان والقاضى ، بين السلطة التنفيذية والسلطة القضائية ، بين السيف والقانون .

ولكن هذا هو ما يشعر بعكسه مشاهد المسرحية ، فأين الشعب فى هذا الصراع ؟ ان المؤلف يقول بنفسه كذلك فى البرنامج .. كان موقف الشعب هو موقف المتفرج على حاكميه » . وهذا ما تلمس من المسرحية عدم صحته . انه فيها أكبر دورا ، وأقوى توجيها مما عداه .. فالشعب ، فى السوق هو الذى اثار قضية رق السلطان ، وقدم من يقتل بهذا القول .. والسلطة التنفيذية ـ السلطان والوزير ـ لم تجرب القوة ، ولا الحيلة البوليسية المعتادة ، بل استسلمت منذ أول لحظة ، فلم يقتل الوزير القاضى ولا النخاس أيضا ، ولم يقتل السلطان القاضى بل نهته عن ذلك خشية أن يكون شهيدا عند الشعب . ثم السلطة القضائية نفسها ، فى شخص قاضى القضاة ، لم تلبث أن انهارت لغير سبب ما ، ولم يشجعها الانتصار ، حتى عاب هذا الموقف القائلون بالرمزية والمضمون وقال عنه الاستاذ دواره ـ المجلة عدد فبراير ـ « ولن تجد مبررات نفسية واقعية تفسر هذا التطور المفاجىء من النقيض الى النقيض ـ يعنى تطور القاضى ـ وهذا بلا شك من عيوب بناء المسرحية »

فلا صراع بين السلطتين فى المسرحية ، بل هو اضطراب وارتباك ، فما هى الدلالة الفنية الاجتماعية فى هذه المسرحية ؟

لعل المؤلف أصدق قيلا ، حين عبر بعقله الباطن قائلا : « أهناك انتصار حقيقى فى آخر الأمر ؟ نعم .. وان كان من الصعب التقرير بشكل حاسم »

هذا التعبير الصادر عن المؤلف نفسه هو ـ فيما يبدو لى ـ التعبير الصادق الذى يمكن أن يقال فى الدلالة الفنية الانسانية العامة الواسعة الأفق للمسرحية ، ومن **الصعب التقرير بشكل حاسم .. فى تلك الدلالة .**

هذا التعبير هو كل ما يمكن ان يقال ، فى المسرحية ودلالتها الفنية ، بل هو الذى يمكن ان يقال فى غيرها من فن الحكيم .. بل هو الذى يمكن أن يقال فى فهم الحكيم نفسه .. وفهمه واجب حتم لفهم فنه .. ولابد من مثل ذلك الفهم .. ولا مجال هنا للقول بأكثر من : **ان مسرحية السلطان الحائر لا تعطى دلالة فنية انسانية بشكل حاسم ..** حتى بعد التسليم بأنها رمزية ، أو ذات رموز ، وحتى بعد تناسى انه **لم يكتمل لها الاطار الخارجى المقنع على المستوى الواقعى .**

وفى النفس اشياء **تقال للمنتجين .. وتقال للناقدين .. وفى القراء فطانة ..** وليس فى المجال متسع بعد ذلك .

ديوان "أقول لكم" وأزمة الإنسان المعاصر

بقلم : مكى عبد العزيز



الشعر فى جوهره لحظة انفعالية ، قد تنبعث عن الفكر ، أو تتلون بالفكر ، ولكنها تظل — اذا انتجت شعرا حقا — لحظة انفعال خالصة بعيدة عن برودة الفكر المجرد وهدوئه ، ونظـامه المنطقى المتسق المتوازن ، انها لحظـة القلق والبحث عن اليقين لا اليقين ذاته ، ولحظة البحث عن الايمان لا الايمان نفسه .. انها لحظـة الضنى والمعـاناة ، لا لحظة الوصول والاطمئنان .

فالشعر اذا صدر عن التوليدات العقليـة الباردة المنفصلة عن حرارة التجربة المعاشة ، اى اذا كتب الشعر الفكرى لمجرد أن يصير ناظمه شاعر فكرة أو شاعرا كبيرا — اصبح شيئا خاويا لا يهز القلب ، بل ولا يقنع العقل ، لأن النثر لا النظم هو اداة الاقنـاع العقلى .أما الشعر فهو وسيلة الاقناع القلبى .. فهل كان هناك ما يضنى صلاح عبد الصبور بحيث جاء ما كتبه من شـعر فكرى مشـحونا بحرارة الوجدان ؟

ان صلاح عبد الصبور يجلو لنا فى ديوانه « اقول لكم » مأساة الانسان المثقف الذى يبحث عن ايمانه .. عن ايمانه الفكرى فى كل مســألة من مسائل الحياة والوجود . .الانسان المثقف الذى لا يستطيع أن يعيش الحياة ويقطع ايامها كما يقطعها اى انسان بسيط تشغله شواغل الحياة اليومية عن أن يبحث عن معنى لحياته ، وعن مشاركة فى هـدف انسانى كبير يبرر به وجوده ويقنع به نفسه انه لا يعيش لغير غاية .

ويقبل هذا الانسان على المعـرفة بشوق المتطلع النهم .. وربما وجد ايمانه فى اوج المراهقـة وأول الشباب ، ولكنه ما أن يفرق فى بحار الثقافة حتى يجد أن فكره قد تبلبل ، وأن ايمانـه قد تزعزع ، وتتطاحن فى رأسه الآراء المتضاربة المتناقضة ، فكل راى له نقيض ، وكل بناء فكري شامخ له نقائصه وعيوبه ، وقبل أن يستطيع أن يبنى لنفســه بناء فكريا خاصا نراه يقع فى البلبلة والحيرة ، بل يتمنى — كما فى قصيدة « موت فلاح » — لو كان انســانا بسيطا كادحا لا يجد الوقت للفلسفة ، ويشغل ايامه بعمل مجـد نافع .. عمل يدوى يستفرق طاقاته جميعا .

وهذه القصيدة «موت فلاح» قد يمر بها القارىء المتعجل متسائلا : ماذا يقدم لنا الشاعر من خلالها ؟. انها مجرد تصوير لفلاح بسيط يعمل فى الحقل طول يومه فاذا مات حمله أهـله ودفنوه .. ولـكنها فى الحقيقة مفتاح الأزمة التى عبر عنها صلاح عبد الصبور فى ديوانه .. فالفلاح فى هذه القصيدة :

لم يك يوما مثلنا يستعجل الموتا
لانه كل صباح « كان يصنع الحياة فى التراب »
ولم يكن كدأبنا يلغط بالفلسفة الميتة
لانه لا يجـد الوقتـا

فالفلاح لا يضيق بنفسه ولا يضيق بالحياة لأنه يكدح ويعمل ، وليس لديه وقت يضيعه فى التفلسف الذى يؤدى به الى الشك والضـياع ثم استعجال الموت . أنه يقضى حياته فى العمل حتى اذا فاجـأه الموت وهو يعمل لم يجد أهله هم أيضا وقتا طويلا لاجترار الأحزان بل :

أرسلوا تنهيدة قصيرة .. قصيرة
ثم مضوا لرحلة يخوضها بقريتى الصغيرة
من أول الدهر الرجال .

هذه هى الأزمة ـ أزمة الانسان المثقف المعاصر ـ التى أضنت صلاح عبد الصبور فأراد أن يخرج منها بأن يتخذ لنفسه رأيامحددا فى كل مشكلة من مشاكل الحياة والوجود ، فقال قصـيدته الطويلة « أقول

رأيت الله فى قلبى
لانى حينما استيقظت ذات صباح
رميت الكتب للنيران ثم فتحت شباكى
وفى نفس الضحى الفواح
خرجت لانظر الماشين فى الطرقات والساعين للارزاق
وفى ظل الحدائق أبصرت عيناى أسرابا من العشاق
وفى لحظـــة
شعرت بجسمى المحموم ينبض مثل قلب الشمس
شعرت بأننى امتلات شعاب القلب بالحكمة

وفى الجزء السادس من هـــذه القصـيدة نرى الشاعر يؤكد ذلك المعنى : تمجيد الانطلاق الى الحياة والامتزاج بها .. وفى الجزء السابع يعود الى تمجيد العمل الذى يراه الحل الوحيد لأزمة المثقف الذى تلاعبت به الأفكار والثقافات :

الا ما أجمل الانسان حين يجوس فى أرضه
يقلب جدبها فى الخصب جذلانا
وحين يشق بالمحراث مملكته
أخاديدا ووديانـا



لكم » بأجزائها المختلفـة : « من أنا » ، « الحب » ، « الحرية والموت » ، « الكلمات » ، « القـدس » ، « السوق والسـوقة » ، « موت الانسـان » ثم « أجافيكم لأعرفكم » .

والشاعر يعبر عن تلك الأزمة تعبيـرا قويا فى أروع جزء من أجزاء تلك القصـيدة وهو الجزء الخامس ، اذ يصور انعـزال المثقف وانكبابه على الكتب وما فيها من حشود الأفكار المتناقضة :

أنا طوفت فى الأوراق سواحا ، شبا قلمى
حصانى ، بعد أن حملت بى الأوهام والغفلة
سنين طوال ، فى بطن اللجاج وظلمة المنطق
وكنت اذا أجن الليل واستخفى الشجيونا
وحن الصـدر للمرفق
وداعبت الخيالات الخلبينا
ألوذ بركنى العارى بجنب قتيلى المرهق
وأبعث من قبورهم ، عظاما نخرة ورءوس
لتجلس فوق مائدتى ، تبث حديثها الصياح والمهموس

ثم يصف حاله اذ ملأت الأفكار المتناقضة نفسـه حتى استطاع أن يتخلص فى النهاية من تلك البلبلة بالخروج من عزلته الى الحياة الرحيبة وسط الناس فى سوق الحياة :

ولا تسأل غريقا كب فى بحـر على وجهه
لينفخ بطنه عشبا وأصدافا وأمواها
كذلك كنت
وذات صـباح
رأيت حقيقـة الدنيـا
سمعت النجم والأمواه والأزهار موسيقى

انه يرى خـــلاص الانســـــان فى العمل .. ثم فى تحمل المسئولية .. ففى الجزء الثالث من هـــذه القصيدة أيضا نراه يقول :

ولكنى اقول لكم ... بأن القيد حرية
وأن النسم مأسور — ولا يدرى — باطلاقه
وان الحر من يمشى ثقيلا فوق ظهر الارض
ويحفر بطن ساقيه على وجه التراب الجدب
وينهض رغم ما ينداح فى الاعراق والقلب
من الاحزان والاشواق والآمال والحب

فالقيد الذى يشير اليه الشاعر وينعته بالحرية هو القيد الذى يصنعه الانسان لنفسه، هو المسئولية التى تحقق وجوده وتشعره بكيانه كانسان له دوره فى بناء الحياة . .وهذا الاحساس بالمسئولية هـو الذى يحفزه على الصمود أمام الصعاب وعلى مجالدة العقبات والأحزان .

ويؤكد هذا المعنى فى الجزء السابع من القصيدة فى قوله :

الا ما أشرف الانسان حين يحس ثقل التاج فى رأسه
وحين يحس أن الشمس والأفلاك فى فوديه لؤلؤتان
وحفنة انجم نثرت على ترسه
وأن عليه ثوب الملك سربالا
وأن الله أورثه بساط الأرض

فالتاج هو المسئولية التىأورثها الله للانسان حين جعله المخلوق العاقل المفكر « انا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنهـــا واشفقن منها وحملها الانسان ... »

ولكن هل استطاع الانسان « انسان هذا العصر والأوان » أو الانسان المثقف أن يحمل هذه الأمانة.. هذه المسئولية ؟..

هنا نصل الى قصيدة « الظل والصليب » التى قال الدكتور لويس عوض فى مقاله بالجمهورية انها من أجود ما قرأ من الشعر فى لغات عديدة .

فى هذه القصيدة ينعى صلاح عبد الصبور على انسان هذا العصر انه لا يتحمل المســـئولية .. المسئولية التى تقوم على الاختيار وعلى العمل وعلى تحمل نتيجة هذا العمل بكل ما يحمل العمل ونتائجه من صعاب وآلام .. ان انسان هذا العصر — فى رأى الشاعر — لا يعانى الحياة ، لا يقتحمها معبرا عن ارادته الحرة متحملا عناء هذا الاقتحام ومشقة تحمل المسئولية ، فقد فقد الحماسة التى يذكيها الايمان بقيم محددة :

لا عمـــق للألم
لانه كالزيت فوق صفحة السأم
لا طعم للنـــــدم
لانهم لا يحملون الوزر الا لحظة ويهبط السأم

ان الضياع قد أورثه السأم ، فهو لم يجد الفكرة التى يكافح دونها ويستعذب العـــذاب فى سبيلها ، ويحترق بالندم اذا ضل سبيله اليها ، أو لعله لم يجد الشجاعة لذلك الكفاح :

أنا رجعت من بحار الفكر دون فكر
قابلنى الفكر ولكنى رجعت دون فكر
أنا رجعت من بحار الموت دون موت
حين أتانى الموت لم يجد لدى ما يميته وعدت دون موت
أنا الذى أحيا بلا آماد
أنا الذى أحيا بلا أمجاد
أنا الذى أحيا بلا ظل بلا صليب

والدكتور لويس عوض يرى فى مقاله بالجمهورية أن فكرة هذه القصيدة مأخوذة من الشاعر الفرنسى اراجون .. ويرى أن جوهر قصيدة اراجون هــذه هو أن «الانسان يحمل صليبه فى داخله ، وأن صليب الانسان هو الحب ، فالوجود كله مصلوب بقـــانون أزلى هو قانون الحب ، حتى فى لحظات الســـعادة العليا حين يفتح الانسان ذراعيه ليعانق الحبيب نرى ظله مرتسما على الجدار وراءه كأنه الصليب » .

ولكنى أرى أن لا علاقة لقصيدة صلاح عبدالصبور بقصيدة اراجون .. حقـــا ان الصليب فى كل من القصيدتين رمز للعذاب والألم ، ولكن هذا رمز عالمى واضــح يستخدمه كثير من الشـــعراء .. وبقى الظل — وانا أرى انه فى قصيدة اراجون ليس رمزا على الاطلاق ، بل هو مجرد صورة فنية يؤكد بهـا الشاعر وجود الألم حتى فى أصفى لحظات الحب ، حين يفتح الانسان ذراعيه ليعانق المحبوب ، أو كما قال الدكتور لويس — يصور أن « الانسان مصلوب بالحب » وأن الحب يحمل فى داخله الألم .. بينما الظل فى قصيدة صلاح عبد الصبور رمز لخصوصية الانسان.. لاحساسه بالمسئولية النابعة عن اختياره الحر .. لارادته الخاصة التى كثيرا ماتحدها بل تقتلها الظروف الاجتماعية أوالمعاشية ، ولذلك نرى الشاعر حين يقول « أنا الذى أحيا بلا ظل بلا صليب » انما يتحسر على أن الانسان يتخلى عن مسئوليته النابعة من ارادته الحرة ، وبالتالى يتخلى عن الألم العظيم الذى يسببه تحمل المسئولية .

ولذلك أيضا لا أرى أن الشاعر قد وضع يده على سر قوة الانسان الجديد ، تلك القوة التى جعلته

سيد الحياة الا وهى « قوة السأم » كما يقول الدكتور لويس ، بل هو يسخر من هــذا الانسان الجديد « انسان هذا العصر والأوان » حين أماتته السلبية والانعزالية فحين « أتاه الموت لم يجد لديه مايميته » ثم يبرر لنفسه هذا الموت بأن ارادته الخاصة التى رمز لها بالظل « لص يسرق السعادة » .

« ومن يعش بظله يمشى الى الصــليب فى نهاية الطريق » .

فهذا الانســان يبرر الانعزالية لنفسه بخشية العذاب الذى يعانيه من يغامر فى الحياة ويتحمل مسئوليتها : انه « سيمشى الى الصليب فى نهـاية الطريق » ..

أراجون يأسى لأن العذاب مرتبط بالحب ، بينما صلاح عبد الصبور يأسى لأن الانسان ــ انسان هذا العصر ــ لا يعانى الحياة ولا يعانى الألم فى سبيل تحقيق ارادته الخاصة وتحمل مسئوليته .

و « الملاح » الذى يرد ذكره فى القصيدة هو نفسه « انسان هذا العصر والأوان » الذي انعزل عن تيار الحياة الدافق معتصما بالسلبية راجيا لنفسه الأمان من معاناة المسئولية وآلامها . انه « يدعو اله النقمة » اى يعتصم بالخوف عن المغامرة ، كما « يدعو اله النعمة » اى يعتصم بالرغبة فى الأمن والسلامة ، فهو :

... مات قبيل الموت حين ودع الأصحاب ،
والاحباب والزمان والمكان
عادت الى قمقمها حياته وانكمشت أعضاؤه ومال
ومد جسمه على خط الزوال
يا شيخنا الملاح قلبك الجرىء كان ثابتا فماله استطير
أشار بالأصابع الملوية الاعناق نحو المشرق البعيد ..
ثم قال :
هذى جبال الملح والقصدير
فكل مركب تجيئها تدور
تحطمها الصــخور
وانكبتا ... ندنوا من المحظور ، لن يغلتنا المحظور

الملاح يرتعد اذ يرى انه قد اقترب من معـاناة الحياة .. قد اقترب من « المحظور » ... قد دفع الى الموقف الــذى عليه فيه أن يلتزم وأن يحس بمسئوليته ويحملها ، عليه أن يواجه الخطـر وأن يتصرف ، والا يعتصم بالسلبية .

والصوت الآخر فى نفسه ــ الصوت الذى خنقه بخوفه وسلبيته وانعزاليته ــ يضيف بعد الأسطر السابقة :

هذى اذن جبال الملح والقصدير
وا فرحا ... نعيش فى مشارف المحظور
نموت بعد أن نذوق لحظة الرعب المرير والتوقع المرير
وبعد آلاف الليالى من زماننا الضرير
مضت ثقيلات الخطى على عصا التدبر البصير

ينطلق هذا الصوت الآخر ، الذى يريد أن يمارس الحياة .. يعانيها .. يغامر ليحقق ذاته ويحقق مسئوليته ، ويشعر بنشوة الحياة فى لحظة الرعب المرير والتوقع المرير ، لحظة النصر ولحظة الهزيمة، ولا يعود يشعر بعد بالسأم ، لأن السأم لا يحسه الا المنعزل الذى يبرر جبنه وسلبيته «بالتدبر البصير»:

ملاحنا أسلم سؤر الروح قبل أن نلامس الجبل
وطــار قلبــه من الوجل
كان سليم الجسم دون جرح دون خدش دون دم
حين هوت حبالنا بجسمه الفشيل نحو القاع
ولم يعش لينتصر
ولم يعش لينهزم

لقد سلم جسد الملاح فلم يصبه جرح ، ولـكنه مات . . أمات الخوف روحه .. ثم يضيف الشاعر ساخرا :

ملاح هذا العصر سيد البحار
لانه يعيش دون أن يريق نقطة من دم
لانه يموت قبل أن يصارع التيار

تلك هى المأساة الانسانية التى نقلها الينا صلاح عبد الصبور ، واحسسنا فيها بنبض الحياة لابرودة الفكر المجرد ، ولكن لنا بعض الملاحظات على هــذه القصيدة الانسـانية الرائعة ، قصـيدة « الظل والصليب » ، فنحن نأخذ عليهـا التعميم فى قوله « هذا زمان السأم » .. وفى قوله :

« انسان هذا العصر » سيد الحياة
لانه يعيشــها ســأم
يموتهــا ســأم
يزنى بهــا ســأم

فكأنما هناك ارادة واعية من الشاعر بأن يجعل قصيــدته انسـانية عامة ، مع انه كـان يكفيه أن يصور السأم ودواعيه وما يؤدى اليه من نتائج ــ كما فعل بالفعل فى قصيدته ــ دون أن يخبرنا صراحة أن « هذا هو أوان السأم » ، وليترك للنقاد أن يستقروا من شعره وشعر سواه من شـعراء جيله ــ اذا وجدوا انهم يعبرون عما يعبر عنــه ــ ليتركهم هم يستنتجون أن هذا هو « أوان السأم » ، لأننا لا نستطيع أن نقبل من الشاعر الذى يقدم لنا تجربة محددة أن يقـدم لنا حكما عاما يلزمنا به ، خصوصا وانه لم يطلعنا على المقدمات التى أدت به الى هذا الحكم ، والا فهل نستطيع أن نقول عن ثوار

الجزائر مثلا أنهم يشعرون بالسأم ؟ هذا فضلا عن أن القصيدة الانسانية العامة ليس من الضرورى ان تنتظم الناس جميعا ، يكفى ان تعبر عن موقف يمكن أن يتعرض له بعضهم .

وفى قصيدة « أقول لكم » نحس ان البناء الفكرى والرغبة الواعية قد جنيا على بعض اجزائها ، فقد حمل الشاعر نفسه على أن يقول رايه فى كل مشكلة من مشاكل الفكر والوجود ـ كأنه موكل بذلك ـ لكى يتم بناؤها الفكرى والهندسى .

وأول ما يفجؤنا هو عنوان القصيدة « أقول لكم » .. هاتان الكلمتان اللتان تتكرران بكثرة فى ثنايا القصيدة ، وهذا يشعرنا بأن الشاعر يتخذ موقف المعلم ان لم يكن النبى ، ونجد أنه فى الجزءين الثالث والرابع يلخص التجربة ويلقى بها القاء ، كما تلقى الحكمة فى الشعر التقليدى ، كمثل قوله فى الجزء الثالث :

ولكنى أقول لكم بأن القيد حرية
وان النسم مأسور ـ ولا يدرى ـ باطلاقه
وان الحر من يمشى ثقيلا فوق ظهر الارض
ويحفر بطن ساقيه على وجه التراب الجدب

أو قوله فى نفس الجزء :

أقول لكم بأن الزيف قد يقتات بالفطنة
وسقط القول قد يعلو بأجنحة من الترديد

وغير ذلك كثير ..

وانا لا انكر ان فى الكثير من هذه « الأقوال » حرارة الانفعال وقوة التعبير الشعرى ، كما اننى لا أكره الحكمة فى الشعر التقليدى ، ولكننا فى العصر الحديث ، عصر العلم التجريبى الاستقرائى وعصر الديمقراطية ، لم نعد نميل كثيرا الى أن تلقى الينا الحكمة القاء من عل ، بل اصبحنا نفضل أن نعيش التجربة مع الشاعر ونستقريها معه حتى نحسها ونؤمن بها أو نتعاطف معها ، وهذا ما صنعه فى الجزء الخامس الذى أشرت اليه ، والذى حكى فيه أزمة المثقف المنعزل مع الكتب بعيدا عن الحياة ، فقد صور التجربة كاملة بكافة مراحلها فهزت نفوسنا .

وفى هذه القصيدة أيضا قد جرت الشاعر ارادته الواعية ورغبته المتعمدة فى التعبير عن كافة مسائل الوجود الى أن يعبر عن مشاكل لم يعانها معاناة حقيقية ، ولم تضن باله أوتشغل فكره ، فجاء تعبيره عنها ضعيفا فاترا ، مثل الجزء الثالث من هذه القصيدة الذى عنوانه « الحرية والموت » خصوصا الفقرات الأربع الأخيرة منه .

وثلاث من هذه الفقرات عبارة عن محاكاة للفن الشعبى فى الندب ولكنها لا تحمل قيمة انسانية أو فنية جديدة ، كما أنها لا تربط بين الفقرة الأولى فى هذا الجزء ـ وهى أقوى الفقرات ـ وبين الفقرة الأخيرة .. وتلك الفقرات الندبية الثلاث لا تقدم لنا شيئا سوى أن من قضى قد قضى ، وأن الباكين يبكون سدى .. أما الفقرة الأخيرة.. فلا تقول لنا سوى :

... ان الموت مقدور وذلك حق
ولكن ليس هذا الموت حتف الانف
تعالوا خيروا الأجيال أن تختار ما تصنع
لكى توسع لمن يتبع
فلن تختار غير الموت

ثم اضافته أن الميت يترك الذكرى فى آثاره الفنية أو فى قلوب محبيه .

وانا لا اومن بأن الشاعر لا بد ان يقول « شيئا جديدا » ولكنى أومن بأنه ينبغى أن يقول ما يقول بطريقة جديدة ، أو بطريقة تلمس القلب ، ولن يهم بعد ذلك أن يكون ما يقول هو أبسط المشاعروالأفكار .. ولكن صلاح عبد الصبور ذكر فى هذا الجزء مشاعر بسيطة بطريقة سردية نثرية لأن هذه المشكلة ـ مشكلة الموت ـ لم تكن مما شغل الشاعر حقا أو أضناه ، وانما ذكرها ليتم بها البناء فجاءت فاترة ضعيفة .. ولكن الجزء الخامس الذى أشرت اليه فيما سبق والذى يتحدث فيه عن ازمة المثقف بين الكتب والحياة ، ثم السادس والسابع اللذين يكمل فيهما تصويره لحل تلك الأزمة بالخروج الى الحياة والانغماس فى العمل ـ هذه الأجزاء نابضة بالحياة بعيدة عن النثرية والفتور لأنها تنبعث عن معاناة حقة .

أما الجزء الثانى من هذه القصيدة الذى يتحدث فيه عن « الحب » ، فقد عبر فى بعض أجزائه عن مشاعر بسيطة ، ولكنه عبر عنها تعبيرا هامسا جميلا حافلا بالرقة والمشاعر الانسانية المرهفة ، مجددا فى الصور الشعرية بحيث تلمس القلب وتنفذ اليه فى يسر مثل قوله :

وقلت لها بأن الحب ما يصنع بالانسان انسانا
وان الحب ...
عندما يصبح انسان حقيقة
عندما يبحث فى ظل العيون السود عن عين صديقه
ويراها
عندما يحلم بالبيت وبالدفء على مخدع نظرة
وبوارى خوفه فى متكاها
عندما يحلم بالأطفال والنزهة فى اصباح جمعه
عندما تمزج فى عينيه أشواق ودمعة

عندما يشرع انسان لانسان جناحه
ويناغيه دلالا وسماحه

أو فى قوله انه يبحث عن :

كوخ وانسان ليستر ما تعريت

فما أرق هذه المشاعر المرهفة فى بساطتها وما أجمل ذلك التعبير عن النظرة بأنها مخدع يجد فيه الانسان الدفء والأمن والسلام اذ « يرى خوفه فى متكاها » .. أو قوله « عندما يشرع انسان لانسان جناحه » ليضمه تحته ويدفئه .. وما أجمل تلك الكلمة البسيطة الأليفة «يناغيه » كأنه طفل يدلله.. أو تعبيره عن الحب والرغبة فى الحياة المشتركة بالبحث عن انسان « يستر عريه » ..

تلك مشاعر بسيطة ولكنها دافئة مؤثرة لأنها عميقة فى بساطتها وانسانيتها ..

اما عن الأسلوب الفنى الذى يستخدمه صلاح عبد الصبور للتعبير عن مشاعره فى اكثر قصائد هذا الديوان ، بل فى جانب كبير من ديوانه الأول « الناس فى بلادى » فهو الأسلوب الشعبى ، ولذلك كم دهشت حين رأيت أحد الكتاب يقول فى أثناء حديثه عن الديوان « كم يكون أكثر صوابا أن يغوص الشاعر او الفنان أيا كان ميدانه فى ضمير شعبه يستكنه أسراره ويعيش رموزه قبل أن يبدأ الخطاب » . ذلك ان صلاح عبد الصبور من أكثر شعرائنا ، بل هو أكثرهم على الاطلاق ـ غوصا فى ضمير الشعب وتأثرا بأدبه فى كافة أنواعه من قصص وأساطير تحفل بها ألف ليلة وكتب الرحلات والعجائب العربية ، الى الأغانى والمواويل والحكايات والملاحم .

واذا كان من الجائز أن صلاح عبد الصبور قد التفت الى تلك الوسيلة الفنية ـ اى الاستعانة بالتراث الشعبى والأساليب الشعبية ـ متأثرا بالشاعر ت.س. اليوت، كما التفت اليها اليوت نفسه متأثرا بشعراء آخرين ـ فانه بلا شك لم يلجأ الا الى تراثنا الشعبى العربى وحده، ولم يستعن الا بأساطير وأساليب هذا التراث . وان كان غير محظور بلاشك الاستعانة ببعض أساطير الشعوب الأخرى خصوصا تلك التى لها شهرة عالمية ، مادام الشاعر يترك تلك الرموز تشف عن نفسها بعض الشفافية من خلال القصيدة بحيث يصل القارىء ـ بشىء من التأمل ـ الى مضمونها المقصود .

على أن هذا الاتجاه كله متأثر بالعالم النفسانى يونج الذى « يرى أن من يتكلم بالصور البدائية يتكلم بألف لسان ويرفع الفكرة فوق مستوى الشىء الوقتى ، ويرى انه لا بد أن يرتبط الشعر بالأسطورة حتى لا يصير ضحلا . »

ولقد وجد فى الشعر المعاصر شعراء ـ مثل نزار قبانى ـ يستخدمون بعض الكلمات الدارجة أو الشعبية استخداما جميلا يضفى على الشعر ألفة وطبيعية ، ولكن صلاح عبد الصبور لا يكتفى باستخدام الكلمات بل هو يستخدم أساليب الشعر الشعبى ذاتها ، فهو يستخدم التكرار ووصف التفاصيل والرمز والتلميح دون التقرير والتصريح بما يستتبع ذلك من كثرة التضمينات الأسطورية ، وكل هذه الأساليب هى خصائص الأدب الشعبى كما أشار الى ذلك الأستاذ رشدى صالح فى الجزء الأول من كتابه « الأدب الشعبى » :

ففى قصيدة « الظل والصليب » يستخدم صلاح عبد الصبور التكرار استخداما موفقا فى قوله :

تصلبنى يا شجر الصفصاف لو فكرت
تصلبنى يا شجر الصفصاف لو ذكرت
تصلبنى يا شجر الصفصاف لو حملت ظلى فوق كتفى وانطلقت
وانكسرت أو انتصرت

بما يحمل هذا التكرار من احساس بالندب والتفجع .

أو فى قوله من قصيدة « كلمات لا تعرف السعادة » :

وهما قالا للنسيان
يا نسيان
اجمع ذكرانا وأقذفها فى البحر
يا نسيان
اجعل ماضينا من أصداف مستقبلنا من تبر
بما تحمل من آمل وتلهف

وهذا الأسلوب يذكرنا بما كانت «ترقينا » به أمهاتنا او جداتنا مخاطبات « العين » التى تسبب الحسد بقولهن :

وقلت لها يا عين مفكيش منافع للناس
واحطك يا عين فى قمقم نحاس
وارميك يا عين فى البحر الغطاس
متعرفلكيش يا عين لا بر ولا خلاص

والشاعر لا يستخدم أساليب الأدب الشعبى فحسب ، بل وصوره الفنية وتعبيراته ، بما فيها من سذاجة حلوة كمثل قوله :

بنـاء زاهى الطلعة
« ومطليا بماء المسجد »

أو قوله :

« قم يا شادى »
غرد بارك للحب

فان هذا التعبير « قم يا شادى » يستخدم كثيرا فى الأشعار الشعبية .. أو هو يستخدم بعض التعبيرات التى ترد فى القصص الشعبى بما حولها من هالات شعورية خاصة تخلع على الشعر مثل قوله :

يا حبى
فلتفتح لى الأبواب فقد « أقصانى الحجاب »
. . . . . .
وتقدم هذا المحجوب الشعر
وبأصبعه « فك الختم وأفشى السر »

بل هو يستخدم بعض العادات الشعبية المحلية او العربية البدوية ليعبر عن مشاعره ، ففى قصيدة « كلمات لا تعرف السعادة » نجده يقول :

لو كنا نملك شيئا غير الحب لبعثرناه
فوق رءوس الاحباب
لو قلبانا من ذهب مكنوز خلف جدار
لكشفناه
وملأنا راحات الأحباب
لو قلبانا زاد من تمر ومعين أوقدنا النار
وجمعنا الأحباب
لو كنا نعرف أن نفرح فرحة طفل غفل القلب
عرف الدنيا حبا ينمو فى ظلة حب
لأذبنا الفرحة فى أكواب الأحباب

فهو يستخدم عادة نثر النقود فوق الرءوس فى حفلات الزفاف ، وملء راحات الناس « بالنقل » فى حفلات « السبوع » أو ايقاد النار لقرى الضيف عند العرب فى البادية أو « بل الشربات » فى مناسبات الفرح جميعا لدى الشعب ـ استخدم كل تلك الصور والعادات ليعبر عن رغبته فى الفرح الخالص الذى يفيض عن نفسه فيشرك فيه الناس جميعا .. انه يستخدم فى الجزء الخاص بالحب من قصيدة « أقول لكم » طريقة بعض المواويل ، فالقصيدة تنتقل بين أجزاء من اسطر طويلة كأنها السرد واخرى من أسطر قصيرة كأنها الانشاد على الربابة فى الموال الشعبى .

والعودة الى البدائية والأساليب الطفلية الساذجة اتجاه معروف ومعترف به فى الفنون التشكيلية .. واذا كان من الجائز أن هذا الاتجاه قد لايجد قبولا كبيرا من عامة المثقفين فى بلادنا بالنسبة للفنون التشكيلية ؛ لأن حياتنا فى أكثر جوانبها خصوصا التشكيلية مازالت بالفعل فى دور البدائية أو قريبة منها ، فالريف وهو الجانب الأكبر من بلادنا ما زال غارقا فى البدائية ، والتصنيع لم يزل فى بدايته بحيث لم تصبح بعد الحضارة الآلية ، ولاالتعقيد الحضارى هو الطابع الغالب على حياتنا ، بحيث يحملنا هذا ـ كرد فعل ـ كما هو حادث فى الغرب ـ الى تقبل هذا اللون من الفن واستحسانه والاعجاب به ـ الا ان المسألة بالنسبة لفن القول تختلف عنذلك اختلافا كبيرا .. ذلك أننا غرقنا طويلا فى البذخ اللغوى والفخامة اللفظية ، بل والزخارف والبهارج ايضا فى شعرنا القديم والمعاصر على حد سواء ، بحيث يبدو منطقيا أن نميل ـ كرد فعل ايضا ـ الى السذاجة والطفولية فى التعبير القولى ، وأن نجد فيهما رهافة ورقة .. وهذه المحبة التى نوليها لهذا التعبير انما هى مشتقة من محبتنا للطفولة وسذاجتها وانطلاقها وعذوبة براءتها .. ونحن نرى الأطفال ونحبهم وتسحرنا لثغتهم وجملهم المنسابة غير المترابطة وما فيها من تكرار ساذج حلو وبساطة مؤثرة ، فليس عجيبا أن يأنس كل من يحب الطفولة والانطلاق بذلك الأسلوب الذى تسحرنا رهافته البادية فى الآداب القديمة كالأدب المصرى القديم وغيره .. بينما لانكاد نرى رسوما لأطفالنا بحيث نربط بين بدائيتها وبين سحر الطفولة الأنيس .. فضلا عن أن التعبير الشعبى كثيرا ما يحمل نضارة وحيوية وتلقائية صادقة لا نجدها فى القوالب المحفوظة .. ولكن من لا تأنس نفسه للطفولة ومن لم يتحرر سمعه من رنين الألفاظ الفخمة، فانه لن يستسيغ مثل هذا الأسلوب المرهف الساحر .

ولكن خطورة هذا الأسلوب تأتى لدى المقلدين الذين يتخذون من استخدام الأساليب الشعبية مذهبا يتعمدونه بدلا من أن يلجأوا اليه حين تحملهم فطرتهم الفنية الحرة الى ذلك .

واذا كان صلاح عبد الصبور يعتبر بحق خير من استخدم هذا الأسلوب استخداما ناجحا استجابة لطبيعته الفنية ، فاننى لأدعوه هو ايضا الى ان يحذر نفسه ، ففى مواضع قليلة جدا من الديوان لم يكن موفقا فى استخدامه ، اما لأن الموضوع كله قد فرضه الشاعر على نفسه بدلا من أن ينبع منها مثل « البكائيات الثلاث » فى الجزء الثالث من قصيدة « أقول لكم » التى أشرت اليها من قبل ، واما لأنه لم تكن هناك ضرورة حتمية تقتضى استخدامه مثل قوله فى قصيدة « الظل والصليب » :

ملاحنا ينتف شعر الذقن فى جنون
يدعو اله النقمة المجنون أن يلين قلبه ولا يلين

ينشده أبناءه وأهله الادنين والبيت الذى
ابتناه ، والوسادة التى لوى عليها فخذ زوجه ،
أو ولدها محمدا واحمدا وسيدا وخضرة البكر التى
لم يفترع حجابها انس ولا شيطان »

فان الأسطر الاخيرة لا أرى حتمية فنية تقتضيها فضلا عما فيها من صورة بذيئة لا ضرورة لها .

بقى الرمز والايماء من العناصر التى يستخدمها صلاح عبد الصبور متأثرا بالأدب الشعبى وبسواه من الآداب .

والرمز فى شعره منبث فى الكثير من قصائده ، ولكن لعل أحفل قصائده به هى قصيدة « الظل والصليب » ولذلك سأقصر حديثى عليها .

والرمز فى الشعر — لا شك — يثريه ويجعل للقصيدة بعدا ثالثا ان جاز هذا التعبير ، أى انه يجسدها فيجعلها كالتحفة المنحوتة ، كما أن الجهد الذى يبذله القارىء فى استكناه حقيقته يجعل للكشف متعة تضاف الى المتع الأخرى التى يقدمها الشعر .. كما ان الرمز — حين يكون غنيا — قد يحمل فى داخله عدة ايحاءات بمعان أو مفاهيم مختلفة — وان كان النص يحتملها جميعا — مما يجعله أكثر ثراء من الشعر التقريرى الواضح المسطح .

ولكن الرمز بحاجة الى أن يحتفظ بقدر معقول من الشفافية حتى لا ينقلب الى لغز وحتى لا يضل القارىء عن الهدف الحقيقى الذى يهدف اليه الشاعر ، كما ينبغى أن يكون بين الشاعر والقارىء قدر معقول من المعرفة بمدلول الرمز .

وفى قصيدة «الظل والصليب» عدة رموز ، بعضها واضح بدرجة كافية كرمز « الصليب » فهو رمز معروف للألم والعذاب .. أما « الظل » فقد حيرنى أول الأمر .. ذلك أن هذه الكلمة تطلق فى العربية الفصحى على معنيين وان كانا فى الأصل شيئا واحدا: تطلق على ما نسميه بالعامية « الضل » وهو ظل الشجر أو بعض الأبنية ، وهو فى بلادنا الحارة رمز للأمن والطمأنينة والسلام ، أما المعنى الثانى فهو ما نسميه بالعامية « الخيال » ، أى ظل الانسان الذى يلازمه .. وفرق كبير بين ما يمكن ان يستخدم فيه المعنيان .. ولقد استخدم الشاعر المعنى الثانى ولكن دون أن يساعد القارىء فى بدء استخدامه له — ولو باشارة صغيرة — على ترجيح هذا المعنى ، مما قد يوقعه فى التيه ويعمى المعنى تعمية كاملة .

يأتى بعد ذلك « شجر الصفصاف » الذى يخاطبه الشاعر بقوله :

تصلبنى يا شجر الصفصاف لو فكرت
تصلبنى يا شجر الصفصاف لو ذكرت ..

فشجر الصفصاف هنا يرمز الى شىء كريه مقيد للحرية ، قد يكون هو المواضعات الاجتماعية أو الظروف المعيشية . ولكن هذا الرمز يحيرنا بل يصدمنا ، لأن شجر الصفصاف فى خيالنا هو رمز الرقة والوداعة والشعر ، بغصونه الراقيقة المتهدلة كشعر حسناء تبكى الى جوار النهر .. فكيف نربط بينه وبين فكرة « الصلب » ؟ هنا تقع فجوة كبيرة بين الرمز والمرموزبه لايستطيع القارىء أن يتخطاها، ولعل الشاعر أراد أن يرمز بأغصان الصفصاف الكثيفة للقيود الاجتماعية ، ولكنه رمز بعيد أيضا ، لأن أغصانه متهدلة منسابة مستسلمة لا توحى بالتشابك أو بالقوة أو القدرة على الأسر أو الصلب أو التعذيب .. وليست هناك اسطورة عربية أو شعبية — فيما نعلم — قام فيها هذا الشجر بهذا الدور .

أما رموز « الملاح » و « جبال الملح والقصدير » فهى مستمدة من قصص الف ليلة وليلة خصوصا قصة «الملك عجيب» التى يحكى فيها عن جبل اسمه جبل المغناطيس يجتذب السفن اليه قسرا ، فاذا دنت منه تفككت أوصالها بسبب ما فى السفن من حديد وغرق من عليها .. ففضلا عن أن الأسطورة من تراثنا الشعبى المعروف فان الشاعر بعد أن قال « هذى جبال الملح والقصدير » قد وضحها للقارىء بأن أضاف :

فكل مركب تجيئها تدور
تحطمها الصخور
وأنكبتا ، ندنوا من المحظور .. لن يفلتنا المحظور

فجاء الرمز مثريا للصورة الفنية ، غير معوق للقارىء فى نفس الوقت عن الوصول الى الفكرة التى قصد اليها الشاعر .. ولذلك ترانى ادعو الشاعر لا الى ان يتجنب الرمز أو يقلل منه ، بل ان يحذره ويسيطر عليه بحيث لا يستخدم منه الا ما يمكن ان ينقل للقارىء الجاد غير المتعجل الايحاء الحقيقى الذى أراده .

وبالديوان قصائد أخرى وجدانية خالصة مثل قصائد « الشىء الحزين » ، « العائد » ، « أحبك » ،

ولكن الشاعر يلونها بطبيعته المتأملة فلا تأتى مجرد انتفاضات عاطفية مباشرة ، بل نرى الشاعر يتأملها ويسبر اغوارها ، مما يضفى عليها العمق ، وان كان لا يسلبها الحرارة والشاعرية لما فيها من رهافة التعبير الهامس ورقته ، والدقة فى نسج الألفاظ المعبرة . ففى قصيدة « الشىء الحزين » يحاول أن يسبرغور ذلك الاحساس الغامض : الشجن ، أو الحزن الوديع الذى يستولى على قلوبنا أحيانا دون أن ندرى له سببا فيقول :

يستيقظ الشىء الحزين فى أواخر المساء
يمور فى الأطراف والأعضاء
ويثقل العينين والنبرة والايماء
لكنه حنـــون
يضمنا فى خدر مستسلم مأمون
أصابع حساسة لا تخدش الجفون

وفى قصيدة الحب « العائد » يصور لنـــا الحب المفقود ولهفة قلوبنا اليه بقوله المرهف :

كان طفلا عندما فر عن البيت وولى
من سنين عشرة ذات مساء .. كان طفلا
وافتقدناه ، وناديناه فى أحلامنا
وانتظرنا خطوه المخضر فى كل ربيع
وشكونا جرحه خلانـنــا
وتسلينا بكأس مرة من يأسنا
وتناسيناه .. الا رعدة تجتاحنا أول أيام الربيع
عندما نشعر بالشوق الى طفل وديع
عندما تلقى بنا وحدتنا فى وهمنا
عندما يعصر قلبينا ضنى مر وجوع للفرح
لائب يسأل عن فرحتنا

ما أروع تعبيره عن الحاجة الى الحب بالجـــوع للفرح !

وفى قصيدة « أحبك » يتحدث عن خوفه من أن يبوح « بكلمة » الحب للمحبوب خشية ألا يجد صدى لديه :

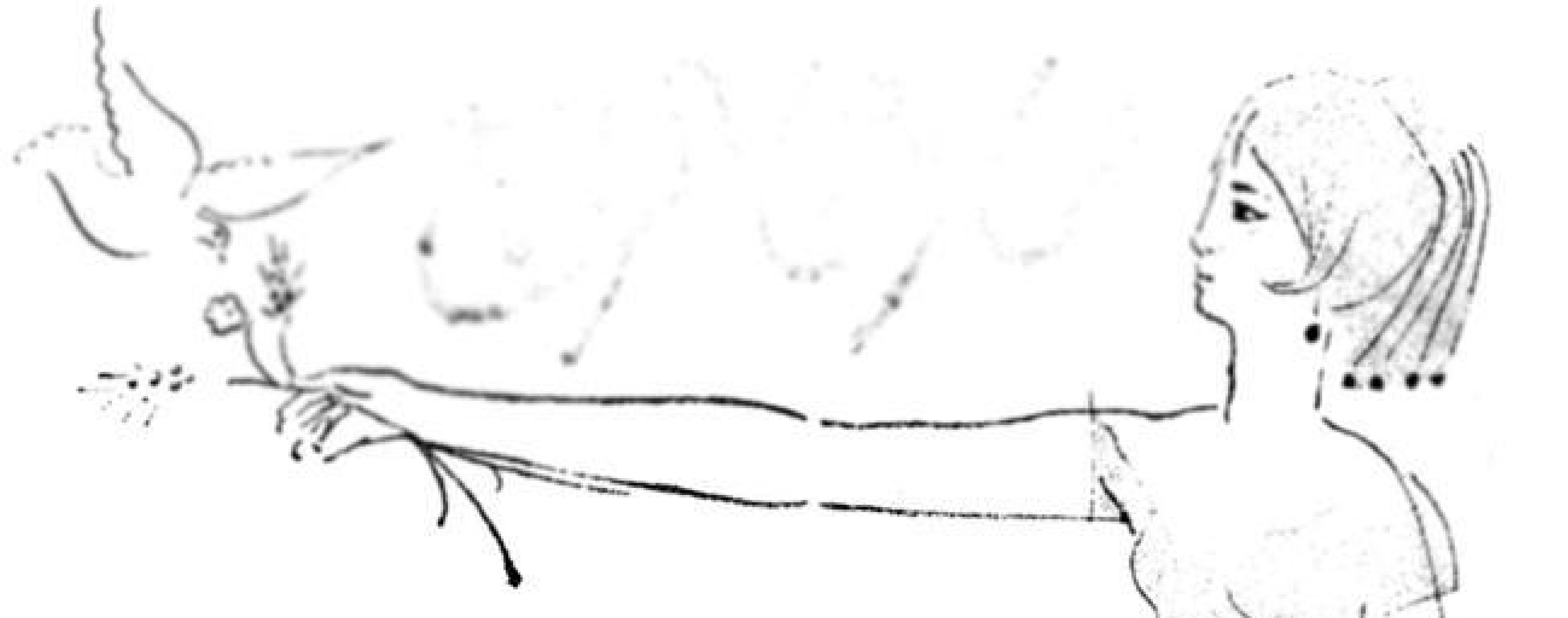
كم مرة جاشت بى الكلمة
وبدت لعينى وهى تستأنى
فوق الشفاه رقيقة .. تحنى
جيدا ، وتستدنى
خدين مضمومين فى بسمة
وتكاد تغلبنى على قصدى
لاقول ما أعنى
وأفك طلسمى وأجمع من
حلقى الشباك لتفلت الكلمة
وأعود أذكر مرة سلفت
عامين من بأسائها اغترفت
روحى الكتوم لأنها اعترفت
وسقطت تحت سنابك الكلمة

فما أرق هذا النغم الهامس الأسيان ، وما أجمل تجسيد الشاعر لصورة الكلمة وهى تحنى جيـدها وتستدنى مقتربة من المحبوب .

***

وبعد ، فان شعر صلاح عبد الصبور والكثير من الشعر المعاصر الناضج لا يقرأ بسرعة ، ولا يقرأ مرة واحدة ، بل كلمـا أعدت قراءته ازددت أئتناسا به وتذوقا له ، بل تكشف لك عن أعماق جديدة فتعطيك القراءة الثانية لذة الاكتشاف الى جوار لذة الشعر .

ولقد قال صلاح عبد الصبور على غلاف ديـوانه « كان ما احاوله فى هذا الديوان كبيرا كالشعر .. كالفن .. كالحياة ، ولكنه حين خرج الى الوجود لم يكن الا قصائد تنبىء عن مجهــود لشاعر عربى فى الثلاثين من عمره كتبها وهو يلهث فى الليل خوفا من أن يسفر وجه النهار عن نثر أيامه البغيض » .. وهذا القول يدل على أن شـاعرنا فنان أصيل ، فالفنان الأصيل هو الذى ـ مهما أبدع ـ يشعر دائما أنه لم يصل الى الكمال ، وانه لم يقل بعـد خير ما عنده .



الى الزائرة العابرة

للشاعر:
عبد الرحمن صدقى

مهلًا ولا تستعجلى توديعى   يا أَولَ ابتسامةِ الربيـــع

قدمتِ والربيـــعَ فى أَوان   فزِنْتِه بروحك الوديـــع

بل انتِ أحلى منه يا فتـــاتى   بالروحِ والمنظور والمسموع

روحكِ إن تؤنس ذُمـاءَ روحى   طال ذمائى ، وزهَتْ شموعى

أَوتَرْعَ عينـاكِ مشـيبَ رأَسى   يحمرُّ وجهى ويَذُبْ صقيعى

وعطفةٌ منـــك على جـروحى   قوسُ غمامٍ شَعَّ فى دموعى

وكفُّـكِ البيضـــاءُ إن مَسَّتْنى   وكنتُ صخراً فجرتْ ينبوعى

وصوتُكِ المنغومُ أشجَى عندى   من أَلفِ غِـرِّيد على الفروع

وخـدُّك الزاهـر أبهى لونـــاً   من كل أَزهـار الربَى والقيع

الروضُ من دونكِ يا فتـــاتى   وشْيٌ بـلا معنًى ولا موضوع

ذاك ربيـــعٌ للورى جميعًـا   مـــالى وللربيـع للجميـع

ماطاب لى الربيـعُ دون قلب   يجاوب الخافقَ فى ضلوعى

فابقى ولا تسـتعجلى توديعى   فحيثمـــا أَنتِ فذا ربيعى

فى موكب الشمس

حوار : للشاعر
ناهيد أبو زهرة





« الجوقة »


الشمس تسعى الى المغيب — فى ركبها الساحر المهيب
والليل فى اثرها عجول — يزحف كالمارد الرهيب
فيسكت الطير فى الأعالى — وينشر الصمت فى الدروب
ويطلق الأنجم الحيارى — فى افق احلامه الرحيب

« هو »

وكلما مر بى نهار — وآذن اليوم بالمغيب
تلفت القلب يا حبيبى — للأمس فى لهفة الغريب
وود لو عاد من جديد — بما انقضى فيه من نصيبى
وما طواه من الأمانى — والشمس فى ساعة الغروب

« الجوقة »

ما امسنا غير ما كسبنا — ليومنا .. للغد القريب
من التجاريب والامانى — فى سعينا الظافر الدؤوب
وما كسبناه سوف يبقى — رغم الأعاصير والخطوب
فحكمة القلب لاتولى — والشمس فى ساعة الغروب



« هى »

وفى صـــباح الفــد القــريب ســتطلع الشـــمس يا حبيبى
على صــبانا .. على هــوانا وكل خفـــــاقة طـروب
فتفمـــر الـكون فى ســناها وتوقـظ الحب فى القــلوب
وتبعث الشـــوق من جــديد الى صـــباح الفــد القــريب

« هـــو »

لـكن زهــر الشـــباب يذوى وورد خـــديك يا حبـــيبى

« هى »

ســـوف أراه يزيــــن طفــلى غضـــا عـلى عــوده الرطيب
ففى صــباه شـباب قــلبى ان تـوج الـراس بالمشـــيب
وفى صــباح الفـــد القـــريب ســتطلع الشــمس يا حبيبى
عــلى صــباه .. عــلى مناه وكل خفاقـــة طـروب

« الجـــوقة »

تفنى الليــــالى وليس يفنى مــع الليــالى هــوى القلوب
وكل مـــا لا ينـــال يرجى نوالــه فى الفــد القــريب
على مـدى الدهـر ســوف نسعى اليـــــه فى لهفـــة الـ

« هـــو »

الى متى نجتـــلى ســــويا اشـــراقة الصــبح يا حبيبى
وتلتقى الأعيــن النشـــاوى لهيفـــة ســـاعة الفروب

« هى »

دعنـــا من الأمس مـــا تولى ومن غـــد فى حمى الفيـوب
لننعم الآن مـــا اســـتطعنا بســاعة الصــفو يا حبيبى
وحســبنا اننـــا ســـعدنا بحبنـــا المشـــرق الخصـيب

« الجـــوقة »

لنمـــلأ الأرض بالأغـــانى والشـــمس تســـعى الى المفيب
لــكى تعــود الفـــداة ابهى فى ركبهـــا الســـاحر المهيب

أبو خليل القبانى

من رواد المسرح العربى

بقلم : ابراهيم الترزى

تسيطر على الباحث فى تاريخ المسرح العربى دهشة بالغة ، حين يفتح عينيه على مظاهر النشاط المسرحى بمصر ، فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، فسوف يرى القاهرة والاسكندرية تموجان بفرق عربية ، وأجنبية ، لا تخمد بينهما روح التنافس ، وسوف يبهره ماتحفلان به من مسارح عديدة ، وتطالعه هنا وهناك ، ففى حى الأزبكية وحده أنشىء مايزيد على عشر دور مسرحية ، الى جانب المقاهى الكبرى ، التىحرصت على تقديم ألوان شتى من التمثيل والغناء ، والرقص •

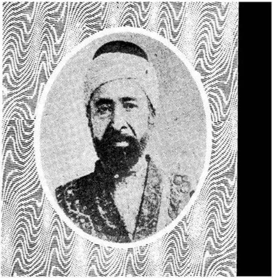
كما كانت عواصم الأقاليم ، كالمنصورة ، والزقازيق ، وطنطا ، والمنيا ، تستقبل على مسارحها الكثير من هذه الفرق التمثيلية ، التى كانت تحظى بجمهور كبير من المشاهدين •

وسوف يلقى نفسه ـ آخر الأمر ـ أمام سيل جارف من المسرحيات ، التى تختلف مصدرا ، وطابعا ، وموضوعا ، فهناك مسرحيات تنتسب الى أصل أجنبى وافد ، عن طريق الترجمة والتعريب والاقتباس ، وأخرى تسرى فى شرايينها دماء عربية خالصة ، وتتحرك شخوصها فى اطار تاريخنا العربى ، أو تجوس خلال قصصنا الشعبى ،وبخاصة « ألف ليلة وليلة » •

وعلى الرغم من تنوع المسرحيات فى هذا العهد ، فقد كانت تنزع فى ـ أغلبها ـ الى هدف أخلاقى وعظى ، يتسق مع العرف والتقاليد السائدة ، كما كانت تثقل كاهلها بالزخرف والبديع ، متأثرة فىذلك بأسلوب المقامات ، وما شاع فى العصر التركى من المحسنات اللفظية ، المبتذلة ، التى ترسف فى أغلالها الحركة الدرامية ، وتصيب الأحداث ، والشخوص بالاهتزاز والتكلف ، والضعف !

وقد حرصت تلك المسرحيات على أن تجمع بين النثر والشعر ، حتى تتيح للغناء والموسيقا أن يأخذا دورهما المنشود على المسرح ، استجابة للذوق العام، الذى كان مطبوعا على حب الطرب ، والتوله بالألحان الباكية البطيئة المكرورة !

وحين كانت أوربا ، فى ذلك الوقت ـ تشهد الجهود الرائعة التى يقوم بها « هنريك ابسن » لارساء دعائم المسرحية الاجتماعيةالحديثة ،وافساح الطريق لمشكلات المجتمع ، كى تعتلى المسرح ، وتصطرع فىحيوية فذة ـ كانت مسرحياتنا العربية





الناشئة لا تزال تتمايل نشوى بالأغاني ، ونغمات السيكا ، والراست ، والبياتي ، وتدق خشبة المسرح في حدة ، وصخب أجوف ، مما نأى بها عن عالم المأساة الحقة ، واتجه بها الى « الميلودراما » التي تلجأ الى اثارة الجمهور بالمشاهد العنيفة ، دون عناية برسم الشخصيات ، واتساق الأحداث ، كما نزل بالملهاة الى مستوى « المهزلة » ، التي تحفل بالتهريج ، والمبالغة في الاضحاك !

ولابد للباحث ، كي يفسر ذلك كله ، من تأمل المرحلة الحضارية ، التي كان يخوضها شعبنا ـ حينذاك ـ رازحا تحت أثقال الاستعمار الأجنبي ، وعسف الحاكمين ، وقسوة الاقطاع ، مما جعل المسرح يولي وجهه شطر الموضوعات التاريخية ، والشعبية ، بحيث لا يمس ـ من قريب أو بعيد ـ مايسود ذلك المجتمع الاقطاعي من استبداد وفساد . وقد كان ماحدث ليعقوب صنوع ، وعبد الله النديم ، ـ حين قدما مسرحيات اجتماعية جريئة ـ درسا قاسيا لكل من يحاول أن يسلك هذا الطريق الوعر ، المحفوف بالمكاره !

كما ينبغي للباحث حين يتأمل تلك المرحلة الحضارية ، أن يتبين روافدها الثقافية : عربية وأجنبية ، ويقف على أوضحها تأثيرا في الحركة الفكرية والأدبية ، فسوف يرى ـ مثلا ـ أن طابع الأسلوب في العصر التركي ـ لا يزال مهيمنا على طرق التعبير ، وأن الثقافة الفرنسية كانت أكثر الثقافات الأجنبية ذيوعا بين الأدباء والمفكرين ، وهذا يفسر لنا ما غلب على الترجمة من اتجاه الى المسرحيات الفرنسية ، وبخاصة مسرحيات «موليير» لما يشيع فيها من سخرية لاذاعة ، تحببها الى جمهور المشاهدين .

وعلى الباحث ـ أيضا ـ أن ينظر طويلا في نسيج هذا المجتمع ، وتكوينه النفسي والعقلي ، وما كان يسيطر عليه من عادات وتقاليد ، فان ذلك ليعد هذا الجمهور مسهما ـ بطريق غير مباشر ـ في تلك المسرحيات ، واعطائها ملامح خاصة ، تلائم ذوقه العام ، واتجاهاته النفسية والفكرية ، بل لقد كان الجمهور يملي ارادته أحيانا ـ بطريقة مباشرة ـ على أصحاب الفرق المسرحية ، فيقومون بتعديل مسرحياتهم ، وفق مايقترحه من تغييرات أو اضافات ، كما كان يحدث في مسرح يعقوب صنوع ، وغيره !

لهذا كانت مهمة الباحث فى تاريخ المسرح العربى ، عسيرة شاقة ، فعليه أن ينهض بدراسات متعددة ، تتطلب الكثير من المعاناة والصبر والجهد ، كما أن عليه تذليل مايجابهه من صعوبات فى الحصول على النصوص المسرحية ، التى ما زال أكثرها مبعثرا فى المكتبات القديمة ، أو مخطوطا لدى بعض شيوخ التمثيل وهواته !

ولا يفوتنى أن أنوه هنا بالمجهود الضخم الذى بذله الدكتور « محمد يوسف نجم » فى رسالته الضافية عن : « المسرحية فى الأدب العربى الحديث» ، وان كنت آخذ على هذه الرسالة القيمة عنايتها - أحيانا - بالطريقة السردية التركيبية ، أكثر من طريقة التفسير والتحليل .

وبعد ، فلعله من الواضح الجلى أننا بدراستنا تاريخ المسرحية العربية ، ونصوصها المنقولة أو المؤلفة ، لا نعنى بذلك أن ندخلها فى مجال تراثنا الأدبى ، بل نقوم بهذه الدراسة لقيمتها التاريخية ، وضرورتها لاستكمال الصورة العامة لنشأة المسرحية العربية ، فى اطار العوامل والاتجاهات التى صاحبتها ، وأثرت فيها ، خلال مرحلة الطفولة ، التى خرجت منها هذه المسرحية - الى حد ما - واضحة السمات - مستقيمة العود ، ناضجة التكوين !

وسوف نلتقى هنا برائد كبير كان له دور بارز فى تاريخ المسرح العربى ، فى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر ، وهو أحمد أبوخليل القبانى .

***

ولد القبانى فى دمشق عام ١٨٤٢ ، ونشأه أبوه تنشئة دينية - وفق ماكان شائعا فى ذلك العصر - فحفظ القرآن الكريم ، وتلقى بعض المبادىء الدينية ، وأصول العبادات ، الى جانب ماتلقاه من دروس القراءة والكتابة ، ثم انتقل الى المسجد الأموى - الذى كان يشبه الأزهر الى حد بعيد - فأخذ يدرس علوم الدين واللغة على شيوخ عصره ، الذين عرفوا منه الاقبال على الدرس ، وشهدوا له بالتفوق والنبوغ !

ولكن حياة القبانى ما لبثت أن دخلت مرحلة جديدة ، فقد بدأ يستجيب للنزعة الفنية الكامنة فى نفسه ، التى تمثلت فى الشغف بالموسيقا والأغانى والتواشيح ، والقصص الشعبى .

ولهذا أخذ يختلف - فى أوقات فراغه - الى أساتذة الموسيقا والغناء بدمشق ، ويتردد على المقاهى وبخاصة المقهى الكبير بحى العمارة ، حيث يشاهد لاعبى الأراجوز ، ويستمع الى ملاحم عنترة وأبى زيد الهلالى ، والظاهر بيبرس ، والزناتى خليفة .

وكان والده « محمد أقبيق » لا يكف عن أخذه بالزجر والعقاب ، ليثنيه عن هذا المسلك الذى يرى فيه خروجا على آداب الدين والتقاليد والعرف ، وحائلا دون التفرغ للدرس والتحصيل !

وماكاد أساتذته يعلمون بهذا الأمر حتى بادروا بحرمانه من الانتظام فى حلقات الدرس بالمسجد الأموى ، فأحس والده بالخزى والعار ، واحتدمت فى نفسه ثورة عاتية على ولده العاق ، فأنذره بطرده من البيت ، اذا لم يقلع عما يرتكبه من منكر وغى !

ولكن أحمد لم يقلع عما يراه والده منكرا وغيا ، فلم يكن قادرا على مقاومة تلك النوازع الفنية ، التى أخذت ينابيعها تتفجر فى وجدانه ، وتحفر مساربها فى حنايا نفسه !

وخاض مرحلة قاسية من الصراع ، مع ظروف الحاجة والفاقة ، والشعور بحرمانه من عطف الأهل ورعايتهم ، والتعرض لتهكم الناس وسخريتهم ، غير أنه مضى فى سبيله غير عابىء بشىء ، فلم ينتصر عليه ألم الحرمان ، ولم تنل منه سخرية الساخرين!

وأدركه عطف خاله « أبو أسعد النشواتى » فضمه اليه ، وجعله وكيلا عنه فى تجارة النشا ، الى أن تمكن أخيرا من شراء « قبان » فاستأجر محلا بسوق « البذورية » فى دمشق ، زاول فيه حرفة « القبانة » ومنذ ذلك الحين لقب بالقبانى ، وصار هذا لقب أسرته فيما بعد .

ولم يخب نشاطه الفنى خلال هذه الفترة ، فقد أخذ ينشد الموشحات والأهازيج ، مستخدما أنغام الصبا ، والحجاز ، والسيكا ، والجهاركاه ، الى جانب الراست والبياتى ، النغمتين الشائعتين فى عصره .

كما كون جماعة من أصحابه ، وأخذ يدربهم على فن التمثيل ، مستغلا ماشاع في عصره من المحاورات الشعبية ، وماكتبه الرواد الذين سبقوه في « بيروت » مثل « مارون نقاش » الرائد الأول للمسرح العربي ، الذي توفي عام ١٨٥٥

***

ثم أخذ القباني يتجه الى تأليف المسرحيات الغنائية ، وبذل جهودا جبارة ، في التأليف ، والاخراج ، والتمثيل ، ووضع الموسيقا والألحان ، وأظهر – لأول مرة – على المسرح فنا عربيا أصيلا ، هو الرقص الجماعي المسمى « رقص السماح » .

وقام بعرض مسرحيته الأولى « ناكر الجميل » في شرفات الدور الكبيرة بدمشق ، ومثل الأدوار النسائية فيها بعض فتيان فرقته !

وقد كان هذا العمل الجريء حدثا هائلا ، اهتزت له دمشق ، فلم يعهد أبناؤها من قبل أن يخرج من بينهم من يقوم بتأليف فرقة تمثيلية ، يضع لها المسرحيات والموسيقا والأغاني والرقصات ، ثم يخرج بها الى جمهور الناس !

ولقي القباني معارضة قاسية من بعض رجال الدين والمتزمتين ، الذين اعتبروا عمله هذا بدعة وضلالة ، على حين أخذت جماعة المثقفين وهواة التمثيل تشد أزره ، وتدعو الناس لمشاهدة مسرحياته .

ووقف الحظ – للمرة الأولى – الى جانبه عام ١٨٧١ ، فقد طلب والي دمشق « صبحي باشا » مشاهدة فرقته ، بعد أن كثر حديث الناس عنها ، وكانت فرصة مواتية ، كي يحظى بتأييد الجهات الرسمية .

وكان سرور الوالي عظيما بماشاهد من مسرحيات القباني ، فأخذ يشجعه على المضي في ارساء دعائم الفن المسرحي في ولايته !

وفي هذا العام وفدت الى دمشق فرقة فرنسية ، قامت بعرض المسرحيات في المدرسة العزارية بباب توما ، فحرص القباني على مشاهدة مسرحياتها ، على الرغم من جهله باللغة الفرنسية ، ليكمل ماينقصه من المعلومات عن فن المسرح ، فعرف طريقة الاخراج ، وتوزيع الأدوار ، و « الماكياج » ، والاضاءة ، واستهدى بذلك في اعداد مسرحه ، واخراج تمثيلياته .

وتتابع الولاة على دمشق ، وكلهم يؤيد القباني ويشجعه ، الى أن عين « مدحت باشا » واليا عليها عام ١٨٧٨ . وهنا أخذ التأييد الرسمي للقباني طابعا ايجابيا فعالا ، حتى لتعد فترة ولاية مدحت باشا مرحلة ذهبية لمسرح القباني بدمشق ، فقد كان هذ الوالي من أكبر دعاة الاصلاح والتحرر ، وأشد المناوئين لطاغية الآستانة السلطان « عبد الحميد » ، فأقصاه عن دار الخلافة الى دمشق .

وقد أبدى مدحت باشا اعجابه الشديد بفرقة القباني ، ومنحه من بلدية دمشق تسعمائة ليرة ذهبية ، لانشاء مسرح كبير ، مزود بأحدث المعدات والمناظر والملابس ، وطلب من « اسكندر فرح » – أحد موظفي الجمارك – أن ينضم الى القباني ، لما عرف عنه من قبل من ميل الى فن التمثيل .

« وقد دعا الوالي مدحت باشا المشايخ لمشاهدة التمثيل بحضوره ، ومثل القباني رواية : (الشاه محمود) واستعان بآنستين جلبهما من لبنان هما : لبيبة ، ومريم ، فقد كان الوالي معجبا ببراعة الفقيد في التمثيل ، ومسرورا لهذا النجاح الذي كان وليد اقتراحه ، وابتسم الدهر للفقيد رحمه الله ، واغتبط لاقبال الاهلين على مشاهدة التمثيل ، وتشجيع الوالي لفنه ، الذي كان له أعظم الاثر في منهاج حياته ، فعمد لبيع حصته من أراضي قرية جديدة عرطوز ، وحصته من أملاكه بدمشق مع القبان الذي كان يملكه ، وصرف المبالغ على انشاء المسرح بشكل فني ، فبلغت تكاليفه ، كالبسة الممثلين ، والسيوف ، والمناظر ، والستائر الملونة مبلغ ألفي ليرة عثمانية ، وهو مبلغ ضخم بالنسبة لذلك العهد ، وبدأ التمثيل في عام ١٨٧٨ في البناية التي استأجرها في خان الكمرك المشهور .. فكان ثمانون بالمائة من منفذي دمشق وأتباعهم يدخلون المسرح دون أن يدفعوا بدل الدخول ، وكان رحمه الله يقابلهم بالبشاشة والترحاب ، رغبة في تنوير الأذهان ، وليعلموا أن التمثيل يدعو الى مكارم الاخلاق .. » (١)

وظل القباني يواصل نشاطه على هذا المسرح حتى أقصي « مدحت باشا » عن دمشق عام ١٨٧٩ الى الطائف ، لتصرعه هناك « يد غادرة » ، امتدت اليه من الآستانة !

وخلف « مدحت باشا » على دمشق وال ضعيف هو « حمدي باشا » ، فاستطاع في عهده خصوم القباني – وبخاصة بعض علماء الدين – أن ينشطوا

(١) أعلام الادب والفن جـ ١ ص ٢٤٩ – ٢٥٠ للاستاذ ادهم الجندي .

لمناواته ، والكيد له ، بل رفعوا شكواهم الى السلطان « عبد الحميد » ، فصدرت الأوامر باغلاق مسرحه ، وايقافه عن مزاولة التمثيل !

وهنا جابه القبانى أقسى محنة تعرض لها كفاحه الفنى فى سبيل المسرح ، فاعتزل الناس ، وانطوى على جراحه !

ولم يكتف خصومه بذلك ، بل بالغوا فى ايذائه واغاظته ، فأخذوا يؤلفون الأزجال المقذعة فى هجائه ويطلبون من بعض الصبية ترديدها ، كلما أبصروه فى شوارع دمشق ، ومن هذه الأزجال قولهم :

أبو خليل النشواتى	يا مزيف البنات
ارجع لكارك أحسن لك	ارجع لكارك نشواتى
أبو خليل مين قال لك ؟	على الكوميدى مين دلك ؟
ارجع لكارك أحسن لك	ارجع لكارك قبانى
أبو خليل القبانى	يا مرقص الصبيان
ارجع لكارك أحسن لك	أبو خليل القبانى (١)

***

وفى عام ١٨٨٣ وفد الى دمشق المطرب المصرى الشهير « عبده الحمولى » فحرص على زيارة القبانى، ودعوته الى الاقامة بمصر ، واستئناف نشاطه الفنى بها ، لما له من مكانة طيبة لدى كثير من المصريين ، الذين زاروا دمشق ، أو سمعوا ألحانه الرائعة !

وكان القبانى قد أرسل الى صديقه « سعد الله بك حلابو » ـ وهو من كبار تجار الشام بالاسكندرية ـ يستشيره فى الرحيل الى مصر ، فجاءه الرد مشجعا هذه الفكرة ، مصورا له ماسوف يناله من نجاح وتوفيق !

بل ان صديقه ـ امعانا منه فى تشجيعه على القدوم لمصر ـ أرسل له باخرته الخاصة « قاصد كريم ـ الى بيروت ، ليبحر بها الى الاسكندرية مع فرقته (٢) .

واستقبلت جريدة « الأهرام » هذا النبأ بالاحتفاء والترحيب ، فقد جاء فى عددها الصادر فى ٢٣ يونية سنة ١٨٨٤ م :

« قدم الى ثغرنا من القطر السورى جوق من الممثلين للروايات العربية يدير أعماله حضرة الفاضل الشيخ أبى خليل القبانى الدمشقى ، الكاتب المشهور ، والشاعر المفلق . وقدالتزم للعمل قهوة الدانوب ، المعروفة بقهوة سليمان بك رحمى ، فى جوار شادر البطيخ القديم . والجوق مؤلف من مهرة المتفننين فى ضروب التمثيل وأساليبه ، وبينهم زمرة من المنشدين والمطربين، تروق لسماعهم الآذان وتنشرح الصدور .. وأول رواية تشخص (أنس الجليس) وهى بديعة مسرة .. » (١)

ثم انتقل القبانى الى القاهرة ، واستأجر مسرح « البوليتياما » ، وحضر حفل الافتتاح كبار المصريين، وأدباؤهم ، وفنانوهم .

وأخذ يعرض مسرحياته الغنائية علىمسارح القاهرة والاسكندرية ، وكان « عبده الحمولى » و « ألمظ » يقومان بالغناء ـ أحيانا ـ فى الفترات الواقعة بين فصول مسرحياته . وقد انضم الى فرقته بعض الممثلات اللبنانيات ، كما ظل « اسكندر فرج » مديرا لمسرحه ، الى أن انفصل عنهعام ١٨٩١ ، وكون فرقة خاصة به .

ولم تنحصر جهود القبانى فى القاهرة والاسكندرية ، بل كان يتجول كثيرا فى مدن الاقاليم ، وقد أشارت الممثلة مريم سماطوط ـ فى مذكراتها التى نشرتها بجريدة الأهرام عام ١٩١٥ ـ الىاحدى هذه الرحلات التمثيلية ، التى قام بها فى الأقاليم .

« تجول بنا أبو خليل ، رحمه الله ، فى بلاد الارياف ، وظل يتنقل بنا من بلد الى بلد ، ومن مديرية الى أخرى ، حتى قضينا عاما فى هذه الرحلة ثم رجعنا بعد ذلك الى القاهرة ، حيث اعتذر المرحوم القبانى عن مواصلة التمثيل ، بحجة أن زوجته على خطر من مرض شديد ، فهو مضطر للسفر الى البلاد السورية ليعنى بأمرها » (٢)

وهكذا كان القبانى يمضى أحيانا الى دمشق ، ليتفقد شئون أسرته ، ثم يعود الى مصر ليستأنف نشاطه الفنى من جديد .

***

وقد حظى مسرح القبانى فى مصر بنجاح كبير ، لحرصه على عرض مسرحيات يستمد مادتها من التاريخ العربى والقصص الشعبى ، وبراعته فى

---

(١) عن مقال : (أبو خليل القبانى باعث نهضتنا الفنية) للاستاذ حسنى كنعان . مجلة الرسالة . عدد ٨١١ سنة ١٩٤٩

(٢) أعلام الادب والفن ص ٢٥٠

(١) عن كتاب « المسرحية فى الادب العربى الحديث » ص ١١٥ ـ ١١٦ . للدكتور محمد يوسف نجم .

(٢) عنكتاب « تاريخ المسرح العربى» ص ٤٣ للدكتور فؤاد رشيد .

وضع الألحان ، وتقديم رقصات السماح الرائعة ، التي كان له فضل احيائها ، وادخالها الى مصر !

وأعجب بعض السائحين الأجانب بما كان يقدمه من مشاهد غنائية راقصة ، فاتفقوا معه على تقديم ألوان منها فى معرض « شيكاغو » عام ١٨٩٢ ٠

وتذكر بعض المراجع أن القبانى أصيب بدوار البحر فعدل عن رحلته ، وعاد من ايطاليا ، على حين واصلت فرقته السفر الى المعرض ، ولكن الأستاذ «أدهم الجندى » يؤكد سفر القبانى ، فيقول :

« وصدف أن زار مسرح القبانى التمثيلى فى القاهرة بعض الكبراء الاثرياء من السواح ، فاعجبوا بفنه التمثيلى ، فدعوه لزيارة المعرض ، فسافر سنة ١٨٩٢ ميلادية مع عشرين ممثلا الى شيكاغو فى الولايات المتحدة ، كان بينهم صالح بك ابن عثمان بك الملقب بالدرويش ، ومصطفى القارى ، وأبوالخير النجار ، وأمين الاصيل ، وابراهيم المنجد ، وموسى أبو الهيء ، وحسين الساعاتى ، رحمهم الله ولم أستطع معرفة البقية لوفاتهم جميعا ، وفقدان المعلومات لمرور عهد طويل على هذه الرحلة التاريخية ، وقد تأكد أن القبانى ، رحمه الله ، أقام فى معرض شيكاغو مدة ستة أشهر ، وكان يمثل روايات قصيرة ، كيلا يتسرب الملل والضجر الى نفوس الزائرين ، وأخذ معه صورة عن واجهة باب خان أسعد باشا العظم ، المشهور بروعة بنائه الاثرى بدمشق ، وعمل منها واجهة من الكرتون المطلى بالالوان الزيتية ،وعرضها فى المعرض، فحازت الاعجاب ٠٠ » (١)

عاد القبانى الى مصر ، وظل يزاول نشاطهالمسرحى بها حتى عام ١٩٠٠ ، وكانت آخر حلقة فى هذا النشاط هى التى اتصل خلالها بعبدالرازق عنايت ، أحد مفتشى وزارة المعارف المصرية ، الذى يعد من أكبر المساهمين فى الحركةالمسرحية بمصر ، بماكان يسخو به من جهود ، وأموال ، لانشاء المسارح ، وتكوين الفرق ، وان لم يشتغل بالتمثيل أو التأليف ٠ وقد اتفق مع القبانى عام ١٨٩٧ على اقامة مسرح فى سوق الخضار بالعتبة الخضراء ، واستمر القبانى يعمل متعاونا مع « عبد الرازق عنايت » ، حتى احترق هذا المسرح ، أثناء قيام الفرقة بجولة فى الأقاليم ، وانتهى بذلك نشاط القبانى فى مصر ، فقد ساءت صحته فى هذه الفترة، وأصابه الوهن والضعف ، لما كابده فى كفاحه الطويل من عنت وارهاق ، ولما بذله فى عمله المسرحى من جهود شاقة ، ونشاط متواصل ٠

وعاد القبانى الى دمشق ليواجه قسوة الفقر ، التى لم يخلصه منها الا صديقه « أحمد عزت باشا

(١) أعلام الادب والفن جـ ١ ص ٣٥٤ ـ ٢٥٥ ٠

العابد » رئيس كتاب الباب العالى فقد استدعاه الى الآستانة ، وتوسط لدى حكومتها ، حتى أجرت على القبانى راتبا شهريا ، يقيم به أود أسرته !

وكانت وفاته بدمشق فى ٢١ يناير سنة ١٩٠٣، وقد ذكر بعض المؤرخين أنه توفى فى ١٩ ديسمبر سنة ١٩٠٢ ، ولكننا نرجح التاريخ الأول منهما ، لأن الأبيات المكتوبة على شاهد قبره تؤرخ وفاته بأول شوال سنة ١٣٢١ ، وهو يوافق هذا التاريخ (١)

* * *

وقبل أن نعرض لمسرحيات القبانى بالدرس والتقويم ، ينبغى لنا أن نقف قليلا ، عند العصر الذى عاش فيه ، لنتبين طابع المجتمع فى الشام ومصر ، ومقوماته فى كل منهما ، وماكان يسودهما من نظم الحكم ، وألوان الثقافة ، فان ذلك سوف يسدد خطا هذه الدراسة ، فيما تقوم به من تحليل وتفسير ، وماتنتهى اليه من عرض الخصائص ، وسوق الأحكام ٠

وليس من شك فى أن المجال هنا لا يسمح بالافاضة فى الحديث عن المجتمع العربى فى هذه الفترة ، التى كان يتعرض فيها لتحول هائل فى مختلف شئونه ، فقد كانت الفكرة القومية تختلج فى ضمير الحركات والأحداث والثورات ، التى نهض بها أبناء الطبقة الوسطى ، ومن خلفهم سواد الشعب ، وأخذت الشخصية العربية تبحث عن وجودها ، ومقوماتها الأصيلة ، وتسترد عافيتها وحيويتها ، بعد أن رانت عليها ظلمات الحكم العثمانى فترة طويلة ، ونالت منها محاولاته الدائبة لاذابتها ، وتتريكها ، ولذلك بدأت تتجه الى التراث العربى تصل وجودها به ، وتحكم بينها وبينه الأسباب ، وترى فى ذلك بعثا واحياء لخصائصها المطمورة البالية !

غير أننا حين ننعم النظر فى بناء المجتمع العربى ـ حينذاك ـ نراه مزعزع الأركان ، مشوه التكوين ، فقد كان يقوم على أسس اقطاعية ظالمة ، وتتحكم فيه عوامل السيطرة والاستغلال وتسوده عادات وتقاليد، تشل قواه المبدعة الخلاقة ، وتصيب حياته بالجمود والتأخر !

(١) أورد الاستاذ « ادهم الجندى » هذه الابيات فى كتابه « أعلام الادب والفن » جـ ١ ص ٢٥٢ ٠

وقد كان المجتمع ، هنا وهناك ، يخضع لنظم من الحكم مستبدة جائرة ، ولكن مصر كانت تتمتع ـ الى حدما ـ بشيء من الحرية ، والتقدم ، لنضوج الوعى القومى بها ، واتصالها المبكر بأوربا ، وثقافاتها ، واقتباسها بعض مظاهر مدنيتها وتحضرها •

ففى ميدان المسرح أنشأت حكومة مصر دارين للتمثيل ، وهما مسرحا : الأزبكية والأوبرا ، وشجعت الفرق الأجنبية ، والمحلية ، والوافدة من سورية ولبنان !

أما سورية فلم يقم بها سوى مسرح « القبانى » الذى أغلق بأمر السلطان « عبد الحميد » استجابة لغلاة المتزمتين ، ورجال الدين !

وعلى الرغم من أن النهضة المسرحية الأولى قد بدأت فى لبنان على يد مارون نقاش سنة ١٨٤٧ ، فقد اتجهت الى مصر ، فيما بعد ، حين وفد اليها ابن أخيه « سليم نقاش » سنة ١٨٧٦ ، حيث مجال النشاط أوسع ، والتشجيع أوفر ، والبيئة الاجتماعية أكثر غنى بالاستنارة والوعى !

ولعل هذا ماكان يدفع بكثير من دعاة الاصلاح ، والادباء ، ورجال الصحافة ، المشتغلين بفنون المسرح من أبناء الشام الشقيق ، الى الاقامة بمصر ، ومزاولة نشاطهم فيها •

أما الروافد الثقافية لهذا العهد فقد كان أهمها يتمثل فى ثلاث :

التراث العربى القديم ، الذى أخذ فى الظهور والانتشار ، عن طريق حركة البعث والاحياء ، التى نهض بها فريق من الأدباء والعلماء •

وثقافة العصرين ، المملوكى والعثمانى ، التى بقيت رواسبها فى الحقلين الفكرى والأدبى ، وسيطرت ـ الى حد كبير ـ على طرق التعبير ، بما أشاعت من محسنات لفظية متكلفة ، وأسلوب ركيك مبتذل .

وأخيرا هذه الثقافة الغربية ، التى انتقلت الينا على يد المبعوثين الى أوروبا ، والارساليات التبشيرية ، التى عنيت بانشاء مدارس لها فى الوطن العربى • كما كان لمدرسة الألسن فى القاهرة أثر بارز فى تنشيط حركة الترجمة والتعريب والاقتباس •

أما الأدب الشعبى بأساطيره ، وملاحمه ، وقصصه وأغانيه ، فقد كان الزاد الثقافى لجماهير الشعب ولذلك ظلت آثاره تتفاعل فى وجدانهم ، وفكرهم الساذج البسيط •

ولم يصبح لهذا الأدب أثر يعتد به فيما يكتبه المؤلفون ، الا حين اتخذه كتاب المسرح مصدرا لما ينشئون من مسرحيات •

***

فى ظل هذه الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية أنشأ القبانى مسرحياته ، وزاول نشاطه التمثيلى • ولم تكن أمامه نماذج يحتذيها سوى مسرحيات « مارون نقاش » الغنائية ومن تابعه من أدباء لبنان ، مثل أخيه «نقولا نقاش » والشيخ « ابراهيم الأحدب » •

فكان من الطبيعى أن يتجه القبانى الى تأليف هذا اللون من المسرحيات ، متبعا ما هو شائع منها ، مستجيبا لمزاج الجمهور الذى يهوى فن الطرب ، ولموهبته الموسيقية التى تفتحت عن ألحان رائعة ، تعشقها أبناء عصره !

وقد أنتج القبانى مايربو على ثلاثين مسرحية ، منها : ناكر الجميل ، ووضاح ، والأمير محمود نجل شاه العجم ، وعنترة ، وعفيفة ، وهارون الرشيد مع أنس الجليس ، ومجنون ليلى ، وأسد الشرى ، ونفح الربى ، وحمزة المحتال ، وهارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب ••

وقد استقى غالبيتها من التاريخ العربى ، والقصص الشعبى الشائع ، وليس له غير مسرحية واحدة أخذها عن الأدب الأجنبى ، وهى مسرحية « متريدات » للكاتب الفرنسى « راسين » •

ولعل من أسباب اتجاهه الى التأليف ، دون الترجمة والتعريب ، عدم معرفته لغة أجنبية ـ سوى التركية ـ وميله الى كل ماهو عربى ، وايمانه بأن ذلك أقرب الى طبيعة جمهور المشاهدين •

أما مسرحية « متريدات » فيبـدو أنه استعان فى ترجمتها بأحد أصدقائه ، ممن يتقنـون اللغة الفرنسية ، التى كانت أوسـع اللغات الأوربيـة انتشارا بين المثقفين ، كما سبق أن ذكرت .

وسوف أقصر الحديث هنا على احدى مسرحيات القبانى ، لأن ما لدى منها يتشابه فى طريقة التكوين الدرامى ، وتصوير الشـخصيات ، والاتجـاه الى الموضوعات الأخـلاقية ، واسـتخدام الحوار الذى يجمع بين الشعر والنثر المسجوع .

* * *

وها نحن معه فى مسرحية « هارون الرشيد مـع أنس الجليس » ، التى أخذها عن «ألف ليلة وليلة» . وقد ذكر الدكتور « محمد يوسف نجم » أنها رويت فى الليلة الخامسة والأربعين (١) ، غير أننى حين رجعت الى « ألف ليلة وليلة » وجـدتها قد استمرت تروى الى بعد ذلك ست ليال كاملة !

كما علق الدكتور « نجم » على هـذه المسرحيـة بقوله :

« وهكذا لا نجد فرقا كبيرا بين المسرحية والقصة ، ولا نشعر أن القبانى بذل جهدا مذكورا فى سبيل جعل المسرحية خلقا مسرحيا ، يخرج عن محيط التمهيد للاغانى والموشحات ، وتبرير ظهورها المتكرر على المسرح » (٢)

ولكننا حين نقرأ القصة فى « ألف ليلة وليلة » ثم فى مسرحية « القبانى » لا يسـعنا الا مخالفة الدكتور « نجم » فيما ذهب اليه ، ولكى نتبين ماقام به « القبانى » من تغيير فى سبيل جعل القصـة مسرحية غنائية ، ينبغى أن نبدأ بتلخيص ماجاء فى « ألف ليلة وليلة » .

كان يتـولى حكم البصرة ملك يسمى « محمد ابن سليمان » له وزيران همـا « الفضل بن خاقان ، والمعين بن ساوى . وكان أولهما وزيرا فاضـلا ، كريما محبوبا من الملك والرعية ، على حين كان الثانى ماكرا ، خبيث الفعال ، بغيضا الى قلوب النـاس ، فنفس على الفضل عظم مكانته ، وأضمر له الحقـد والبغضاء !

وقد طلب الملك ذات يوم من الفضل أن يشترى له قينـة جميلة ، بارعة فى شئون المنادمة والموسيقا والغناء ، وأعطاه ثمنا لها عشرة آلاف دينار . فأصدر الفضـل أمره الى « الدلالين » للبحث عن القينـة المنشودة ، فجدوا فى البحث الى أن عثر أحدهم على قينة رائعة تسمى « أنس الجليس » ، وأسرع بها الى دار الفضل .

وكان للفضل ولد بهى الطلعة ، مفتون بالنساء يسمى « على » ، فأخذ يوصيها بالحـذر منه ، لأنها ستكون قينة خاصة للملك « ابن سليمان » ، ولكن عليـا ماكـاد يرى « أنس الجليس » وتراه حتى استسلما لنزوات الغرام !

وعندما علم الفضـل ثار وهاج ، وهم بأن يبطش بولده ــ فقد توقع الهلاك من ابن سليمان ــ لولا أن تدخلت زوجته « نعيم » ، وأشارت اليـه بأن يتكتم الأمر ، ويشترى قينـة أخـرى ، من مالهـا ، لابن سليمان ، ويهب أنس الجليس لولدهما على :

ونمى الخبر الى عدو الفضل اللدود « المعين ابن ساوى » ، غير أنه لم يجرؤ على اخبار ابن سليمان بحقيقة ماحدث ، لما للفضل من مكانة سـامية فى نفسه !

ومر عام دون العثور على القينة المنشودة ، وتوفى الفضل ، وخلفه ابنـه على ثروته الهائلة ، ولكنه سرعان مابـددها على أصدقائه ، الذين انفضوا من حـوله حين أدركه الفقـر ، وباع كـل شىء حتى أثاث منزله !

وأشـفقت أنس الجليس على « على » ، فألحت عليه ــ برغم ما يربطهما من صبابة وعشق ــ كى يخرج بها الى السوق ليبيعها ، ويستعين بثمنها فى التغلب على مايجابهه من افلاس !

وخضع «على» لمشيئتها، ومضى بهاحزينا الى السوق، وهناك رآها المعين ، فعرفها ، وطلبها من الدلال ، ولكن عليا خشى ألا يحصل على ثمنها من هذا الوزير الماكر المستبد ، فعاد بأنس الجليس الى بيتـه بعد أن تشاجر معه ، وأوسعه ضربا !

وأسرع « المعين » الى « ابن سليمان » يرفع اليـه شكواه ، ويطلعه على ماكان من أمر الفضل وابنه بشأن القينة التى كانت قد اشتريت له من قبل ، فأمر الملك بالقبض على « على » ، وأنس الجليس » ، غير أنهما استطاعا الفرار الى مشارف «بغـداد» ،

---

(١) المسرحية فى الادب العربى الحديث ص ٣٧٣ .
(٢) المصدر السابق ص ٣٧٤

حيث نزلا ببستان للخليفة يشرف عليه الشيخ « ابراهيم » فرحب بهما ، وأدخلهما « قصر الفرجة » الذى ينزل به « هارون الرشيد » فى ليالى سمره ٠

ودهش الخليفة حين رأى — من نافذة قصره ببغداد — أضواءالشموع والقناديل تتألق فىالنوافذ الثمانين لقصرالفرجة ، فسار اليه مع وزيره «جعفر» وتسلق شجرة مواجهة لنوافذ القصر ، فرأى الشيخ ابراهيم عليا وأنس الجليس فى مجلس شراب وغناء ، وأطربه صوت القينة وعزفها ، فمضى اليهم متنكرا فى زى أحد صيادى السمك ، وحين أبدى اعجابه بأنس الجليس وهبها على له !

وعرف الرشيد قصتهما ، فقال لعلى : سأكتب كتابا تحمله الى ابن سليمان حتى لا يمسك بسوء ، فدهش « على » لهذا الصياد الذى يكاتب الملوك ، ولكن الرشيد أخبره بأنه كان عريفه فى « الكتاب » وقد عوده ألا يرد له مطلبا ٠

وسار على بالكتاب الى ابن سليمان ، فاذا به يحمل أمر الرشيد بأن يخلع ابن سليمان نفسه ، ويجلس عليا مكانه على ولاية البصرة ! وهم الملك بالاستجابة لأمر الخليفة لولا تدخل المعين ، الذى أدخل فى روعه أن هذا الخطاب مزور ٠

وتنتهى القصة بحضور الوزير «جعفر»بعد أربعين يوما، لينقذعليامن يدالسياف ،الذىكاد يضربعنقه، ويمضى الجميع الىالخليفة ببغداد ، حيث يلقى المعين جزاءه على يد « مسرور » سياف الخليفة ، ويعيش على وأنس الجليس فى أحد قصور بغداد ، أما مصير الملك « ابن سليمان » فلا تفصح القصة عنه !

* * *

هذا عرض موجز للقصة ، كما وردت فى « ألف ليلة وليلة » فما الذى أحدثه القبانى من تغيير ؟

ان المطلع على مسرحيته يدرك أن تغييرا كبيرا قد حدث ، فالمعين — فى القصة — مع سوء طويته ، وحقده على الفضل ، ورغبته فى الايقاع به — يترك الفرصة تضيع من يده ، فلا يخبر الملك بما حدث فى شأن « أنس الجليس » ويظل صامتا حتى يموت الفضل ، بل يستمر فى صمته حتى تحدث المشاجرة بينه وبين على فى السوق ! وهذا يتنافى تماما مع شخصية المعين الشريرة الحاقدة٠ وقد تلافى القبانى هذا العيب الواضح فى بناء شخصية المعين ، وجعله فى مسرحيته يتصرف وفق طبيعته ، فهو حريص على تلمس الفرص لافساد العلاقة بين الملك والفضل ، ولذلك ماكاد يعلم — فى المسرحية — بأمر أنس الجليس حتى سارع باخبار ابن سليمان واثارة غضبه على الفضل ٠

وعلى الرغم من أن شخصية الفضل لا تقل أهمية عن شخصية المعين ، فهما شخصيتان متقابلتان وعلى أساس هذا التقابل تدور الأحداث ، وتحتدم المواقف — على الرغم من ذلك فان الفضل فى القصة يموت منذ بدايتها ، وبذلك تفقد شخصية أساسية ، لها خطرها البالغ فى سير الأحداث ٠

أما المسرحيةفانهاتبقى عليهليواجه مؤامراتخصمه « المعين » ، التى دفعت به الى الهرب ، والسجن ، وعرضته لخطر القتل ، ثم ليشهد — أخيرا — انكشاف المحنة ، واندحار الشر ، وينعم بالمصير السعيد الذى تنتهى به المسرحية !

وقد أتاح ذلك للقبانى أن يحذف ماجاء بالقصة خاصا باسراف « على » ، وتبذيره ثروة أبيه ، على أصدقائه العشرة ، ثم انصرافهم عنه ، وتنكرهم له ، بعد افلاسه ، وهو حذف تقتضيه طبيعة المسرحية ، لانه يصونها من التشعب والانحراف !

كما أنه عمد الى تصرف آخر نحمده له ، لأنه أنقذ شخصية « على » من سلوك شاذ غريب ، لا يتسق وحبه القوى الجارف لأنس الجليس ، وقد بدا ذلك فى موضعين من القصة :

الأول : حين طلبت منه أن يبيعها انقاذا لما أصابه من تدهور مالى ، فقد استجاب لها ، ومضى بها الى الدلال ليعرضها فى السوق ، وكاد يتم بيعها للمعين لولا خشيته ألا يقوم الوزير بدفع الثمن المطلوب ! ، والثانى : حين أبدى « هارون‌الرشيد » — وهو متنكر فى زى الصياد — اعجابه بغناء أنس الجليس وعزفها ، فقد وهبها له فى بساطة عجيبة ، ودون طلب منه !

وقد تحاشى القبانى فىمسرحيته هذين الموقفين ، اللذين يثيران الدهشة والتساؤل ٠

وهناك تغييرات أخرى قام بها القبانى ، وكلها تشير الى أنه قام • بجهد مذكور فى سبيل مسرحة القصة ، وذلك فى حدود المفهوم العام للعمل المسرحى فى ذلك الوقت •

ولست أزعم ـ بالطبع ـ أن القبانى قدم فى هذه المسرحية الغنائية عملا دراميا ناضجا ، فهذا مالايمكن أن نطالبه به ، فى العصر الذى عاش فيه ، بظروفه وملابساته ، وطابعه الثقافى ، وقيمه الأدبية والفنية ، وفى مرحلة الطفولة التى كانت المسرحية العربية تجتازها حينذاك !

***

وحين ننظر للشكل العام الذى يحدد المعالم الخارجية لهذه المسرحية ، نراها مقسمة الى خمسة فصول ، وكل فصل منها ينقسم بدوره الى أجزاء ، غير أن انقسامه هذا لا يعنى تغير المنظر ـ فهو لا يتغير الا من فصل لآخر ـ بل يعنى دخول شخص أو خروجه ! ، ولهذا قدينقسم الفصل الى أكثر من عشرين جزءا كما حدث فى الفصل الأول ! ويطلق على « الجزء » فى بعض مسرحياته الأخرى « الواقعة » ، كما فىمسرحيتى :« متريدات»، و « هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب » •

وهو يبدأ الفصول كلها بالشعر ، ويختتمها به كذلك ، ماعدا الفصل الأول منها ، وهذه عادة سائدة فى أكثر مسرحياته ، ولعله يعمد الى ذلك ليجتذب نفوس المشاهدين فى أول كل فصل ، بما يضع لهذا الشعر من ألحان ، ثم ينتهى كما بدأ بالأغانى والأناشيد ، ليساعد ذلك على مضاعفة التأثير فى رواد مسرحه ، ولتظل أصداء ألحانه حية لدى هذا الجمهور الذى يتعشق فنون الطرب والانشاد !

وموضوع المسرحية ـ كماوضح ـ أخلاقى وعظى، وهذه سمة عامة لمسرحيات ذلك العهد ، ولعل هذا رد فعل لما كان متفشيا من فساد وتحلل ، وقيم زائفة،نتيجة لعبث الحاكمين وطغيانهم ،وتخلخل البناء الاجتماعى ، وسوء تكوينه !

ويمكننا أن نتبين فى الأبيات التى تطالعنا على غلاف هذه المسرحية رسالة العمل المسرحى ، كمايراها القبانى ، ويؤمن بها ، فهو يقول :

مراسح أحرزت تمثيل من سلفوا	وعظا ، وجاءت لنا عنهم كمرآة
نمثل اليوم أحوال الاولى سبقوا	من طيبات لهم أو من اساءات
عسى يكون لنا فيمن مضى عبر	تجدى ونعلم أنا عبرة الآتى
عسى نكون كراما اذ يشخصنا	من بعدنا ، أو فياطول الفضيحات
فالحر ان مات أحيته فضائله	والوغد انعاش مقرون بأموات
هذا هوالقصد منتمثيل منغبروا	لااللهو والزهروالاعجاب بالذات

فالقبانى يريد لمسرحه أن يكون مرآة للتاريخ تبدوفيها حسنات الماضين ، وسيئاتهم ، ليكون ذلك عبرة وعظة لأبناء هذا العصر ، فينهضوا بجليل الأعمال •

كما تحدث القبانى عن ذلك ـ مرة أخرى ـ فى أبيات ذكرهابعد نهاية المسرحية ، وقد اختتمها بهذا البيت الذى يشير الى موضوع مسرحيته :

وذى رواية أقوام قد اتخذوا	الغدر طبعا ، فساءتهم عواقبه

وهذا يوضح لنا سر اتجاه القبانى الىالموضوعات التاريخية ، فهى مجاله الرحب الخصيب لتحقيق الأهداف الأخلاقية فى مسرحياته ، التى تنتهى دائما بانتصار الخير على الشر ، فى موكب يضج بالألحان والأهازيج !

***

والأحداث فى هذه المسرحية تقوم على استغلال « المعين » لحادث عرضى لا يرقى الى درجة الخطورة ، بحيث يجعل « ابن سليمان» يتنكر لوزيره « الفضل»، ويأمر باحراق داره ، وسجنه مع أسرته وجواريه ، ويعرضه لعقوبة القتل ، على الرغم مما يعلمه هذا الأمير من مكر المعين ودهائه ، وحقده على الفضل ، وسعيه لاحتلال مكانة وزيره المحبوب !

ويبدو ذلك واضحا فيما قاله ابن سليمان للمعين حين أخذ يغريه بقتل الفضل :

« اغمض يامعين غضب نجواك ، فقد فقهت كنه فحواك ، ولاح لى يا ابن ساوى ، ما أنت عليه ناوى ، وهذا لا يمكن ما لم يوجد ابن الفضل ، ولى الامر بعدها بالعفو أو القتل ، فحذار من المكايدة ، فشباكها غير صايدة •• »

غير أننا نفاجأ ـ فى مشهد آخر ـ بابن سليمان يقول :

ابن سليمان : نعم ، نعم ، لستأعفو عنهما أبدا
لا عاش من خان يوما ، لا ، ولا وجدا
كم يا ابن خاقان من خيرى ومن نعمى
نعمت ، لكن جميلى ضاع فيك سدى

ويلجأ المعين الى حيلـة ساذجة ، غير مأمونـة العاقبة ، لا تتوقع من شخصية ماكـرة ، تتصـف بالحيلة والدهاء ، كشخصية المعين ، فكيف يغيب عنه أن تزوير خطاب على الوزير جعفر سيظل طى الكتمان ، مع ما يترتب عليه من قتل وزير كالفضل ، وابنه على ؟!

كما أن شخصية « الفضل » فى الفصل الأول من المسرحية تبدو هزيلة باهتـة فى موقف كان يجدر بالقبانى أن يستغله لتصوير الصراع المحتـدم بين رغبتين متعارضتين فى نفس الفضل • رغبته فى أن يمضى بأنس الجليس الىالأمير ، تلبية لأمره ، وخوفا من بطشه ، ورغبته فى أن يدعها لابنه الوحيد ، الذى يحبه ، ويعمل لاسعاده ، ولكن القبـانى ترك الموقف يتسرب اليه الفتور بحوار « انشائى » متكلف ، دار بينه وبين زوجته « نعيم » ، وابنه « على » ••

وتضطرب شخصية الفضل بين يدى القبـانى ـ فى هذا الفصل أيضا ـ حين يولى هاربا من عقاب ابن سليمان ، تاركا أسرته تواجه الكارثة وحدها ، متحدثا عن ابنـه وزوجته بعبارات تقطر بالنقمـة والسخط !

***

وهكذا يبدو البناء الدرامى لهذه المسرحية ساذج الحدث ، فاتر الصراع ، بطىء الحركة ، يميل الى التشويق ـ أحيانا ـ باستخدام المفاجآت التى كثيرا ما تكون فجة ، مما يجعلنا نتبين قصورا واضحا فى رسم الشخصيات !

كما نلمح فى هذه المسرحية مايسود شخوصها من روح قدرية ، وهى بهذا تعكس ماكان شائعا فى مجتمعنا من ايمان غرير بالقضاء والقدر ، فهما ملجأ الناس حين يعمدون الى تفسـير ماينزل بهم من أحداث ، وتبرير مايرتكبونه من أخطاء وآثام !

نرى ذلك حين يقولالفضل لابن سليمان معتذرا عما بدر منه :

« قد حكم على أيها الاغر ، محتوم القضاء والقدر ، وما هى يا ابن الاجواد ، الا كبوة جواد »

ويتجلى ذلك واضـحا فى الحوار الذى دار بين الرشيد ، والمعين ، وابن سليمان :

الخليفة : ماهذا الزيغ يا معين ؟

المعين : عفوا يا أمير المؤمنين • فحسدى لابن خاقان ، وخفة عقل ابن سليمان ، قد سولا لى مافعلت ، وقد ندمت ورجعت • وها أنا يامولاى واقف ببابك ، ولائذ بأعتابك • وهذا قدر الله ، حكم على به وقضاه •

الخليفة : وأنت يا ابن سليمان ، هل تحـول جرمك عـلى القدر ؟

ابن سليمان : نعم ، يا رافـع الضرر ، ان كنت أخطأت فما أخطأ القدر ، ان القضـا اذا أتى يعمى البصر • ومن خـلايق الخليفة ، وشمائله اللطيفة ، العفـو عن المذنبين ، والصـفح عن المسيئين • العفو عمن أجرم وأساء ، وأحسن منه يا مولاى للخلفاء •

وقد قيل ، أيها الجليل :

اذا أراد الله أمرا بامرىء	وكان ذا عقل وسـمع وبصر
أصـم أذنيه واعمى قلبه	وسل منه عقله سـل الشعر
حتى اذا أنفـذ فيه أمره	رد اليه العقل حالا فاعتبر
لا تقل فيما جرى كيف جـرى	كل شىء بقضـاء وقـدر !

الخليفة : ان العفو عنكما محال ، ولا بد من العقوبة فى الحـال •

ابن سليمان : أما عرضنا أنه قدر ؟

الخليفة : والجزاء لكما قدر •• خذ يا جعفـر منه خاتم الامارة ، وخـذ من المعين خاتم الوزارة • خذ يا فضل ، أنت أمير البصرة •

وقد وضح لنا من النماذج السابقة طابع الحوار الذى يدور فى المسرحيـة ، حيث يجمع بين الشعر الذى ينظمه القبـانى ،أو يستقيه من مأثور الشعر العربى ، وبين النثر الذىتسوده الجمل الخطابية ، والحكم ، والعبارات التقليدية ، ويرسف فى أغلال السجع المتكلف ، مما يبطىء بالحـركة المسرحية ، ويشيع فيها الفتور ، وهو فى هذا ـ كما سبق أن ذكرت ـ متأثر بأسلوب المقامات الذى كان شائعا فى ذلك العصر ، وأسـلوب القصص الشـعبى ، وبعض الرواسب التعبيرية للعصر التركى ، التى لم يكن الأدب قد تخلص منها بعد !

وقد يدفعه التزام السجع ـ أحيانا ـ الى أنيختار من الأسـماء مايحقق له ذلك ، مثـل « عطارد » و « قاصد » فى قوله :

« عطارد » على الباب يا مولاى قاصد •

الفضل : أحضره الى هنا يا عطارد ••

وكما يبـدو فى قوله بمسرحية « هارون الرشيد والأمير غانم •• » :

« حتى توفى هذا النهار صديقنا التاجر عبد الغفار »

وعبد الغفـار هـذا ليس واحدا من شخصيات المسرحية ، وقدكان من الممكن تسميته باسم آخر لولا حرصه على التزام السجع !

وقد يروق للقباني أن يضع لشخوصه أسماء تنبىء عن أخلاقهم ، أو دورهم فى المسرحية ، فهو يسمى من أنذر عليا بعقاب ابن سليمان « منذرا » ، كما يسمى رسول الدلال « قاصدا » وتشيع هذه الظاهرة فى مسرحيته الاولى « ناكر الجميل » ، حيث نجد أسماء « حليم » و « غادر » و « منتقم » .

والقباني مولع باستخدام الألقاب فى الخطاب ولعا غريبا ، يثير الدهشة ، فزوجة الفضل تخاطبه بعدة ألقاب منها :

« أيها الانيق . أيها الرئيس . أيها الامير . يا مولاى . أيها الفخيم . يا معدن الاحسان . أيها الوزير . أيها المصان . يارب العرينة . يا ذا المن . يا سامى الشان . أيها المفضل . يا صاحب الايادى . أيها الهمام . أيها المهاب . ياذا الصلة » .

وقد وردت ألقاب أخرى كثيرة فى هذه المسرحية تربو على المائة !

وهو يكثر فى حواره من الحديث الى النفس ، ومناجاتها ، فالمعين مثلا — حين يخلو له المسرح — يحدث نفسه قائلا :

« أنا لا أهنأ بعمر مديد ، والذ بطيب عيش رغيد ، مالم أغير قلب الامير على ابن خاقان الختير ، وأضيق عليه المسالك ، وأرميه فى مهاوى المهالك ، والا فليس لى فلاح ، ولا أنفك عن الاتراح ، مادام هو مقدم وأنا مؤخر ، وهو موقر وأنا محقر ، وقول الامير لا تعتب علينا يا معين ، فأنت كالفضل عندنا أمين ، فهو تحصيل حاصل ، وتطويل بلا طايل . وقد سمعت مثله كثير ، وما أراه الا زخرفة وتنكير ، وأنا فى الهوان ، والمقدم ابن خاقان ، والمخاطب فى كل حال ، والمعين فىزوايا الاهمال . وهو أبو الدواهى ، وحذقه غير متناهى . فاذا تركته فى القبول ثاوى ، فلا أكون المعين ابن ساوى ، ولكن بالتأنى ، ينجح المتمنى . ولابد ماتسمح الفرص ، وأوالى له النوب والغصص . وأنا مالى وهذا الانتظار ، الذى كله أتعاب وأكدار . فها أنا ذاهب لأدبر دسائس ، ترتاع من شرها الجن والابالس ، وأرمى ابن خاقان ، فى أعظم الخسران .

ولا يفوتنى أن أشير هنا ، الى أن القباني مع حرصه على سلامة عبارته ،وامتيازه فى هذه الناحية على كثير من معاصريه ، تكررت فى أسلوبه أخطاء نحوية ولغوية ، كما خرج بشعره — أحيانا — عن أصول العروض وقواعده .

***

هذه أهم السمات الموضوعية ، والدرامية ، والأسلوبية التى تبدو فى مسرحية « أنس الجليس»

وهى سمات عامة نراها فيما لدينا من مسرحيات القباني ، وهى برغم مافيها من قصور لا تغض من قيمة هذا الرائد الكبير ، الذى استقام على يديه فن « الأوبريت » العربى ، بما ألفه من مسرحيات غنائية كثيرة ، افتن فى عرضها موشاة بألوان رائعة لرقص السماح ، وبث فيها منموسيقاه ماجعلها تخفقبالنغم والنشيد !

وقد ساعده على ذلك براعته الفذة فى وضع الموسيقا ، وتأليف الألحان ، مما دفع كثيرا من موسيقيى عصره الىالاتصال به ، والتتلمذ عليه ،مثل « كامل الخلعى » الذى شهد بسابغ فضله على الموسيقا العربية فى كتابه « الموسيقى الشرقى » ، و « سلامة حجازى » الذى عمل على مسرحه ، وتأثر به ، بلانه بعد أن كونفرقة مستقلة من « اسكندر فرح » ، وذات صيته فى ميدان الطرب كان يكلف بعض من يثق بهم من الموسيقيين بالعمل فى فرقة القباني ، حتى يدرسوا طريقته فى وضع الألحان ويحفظوا مايبدعه منها ، ثم يعودوا للشيخ سلامه بما غنموه من زاد موسيقى وفير . وتحدثنا الممثلة « مريم سمالوط » عن ذلك ، قائلة :

« ولما كان الرجل ملحنا مشهورا رأى الاستاذ الشيخ سلامة حجازى أن يبعث اليه بعض أفراد جوقته ، فانضموا اليه ، وعلى رأسهم أبوالعدل أفندى ، وكان مطربا حلو الصوت ، دقيق الصناعة وأحمد أفندى فهيم الممثل المعروف ، وغيرهما ممن كان يثق بهم الشيخ سلامه حجازى . انضم هؤلاء الى المرحوم القباني لا ليمثلوا كافراد جوقته — وان كان ظاهرهم ذلك — ولكن لان الرجل كان يصنع اللحن ويوقعه باصول موسيقية كامهر رجال الموسيقا الفنيين ، وبعد أن نال هذا الوفد بغيته عاد الى حيث كان ، واصبح الشيخ سلامه كاملا لاينقصه شئ من أدوات التمثيل فى ذاك العصر .. » (١)

***

وهكذا ، تألق أبوخليل القباني على مسرحنا العربى مؤلفا ، ومخرجا وأستاذا للموسيقا والغناء ، والرقص الجماعى ، مما يمتد بريادته الى ميادين متعددة ، تجعله جديرا بمختلف البحوث والدراسات .

---

(١) عن كتاب « تاريخ المسرح العربى » ص ٤٧ للدكتور فؤاد رشيد .



مأساة جميلة مأساة العصر

بقلم : فؤاد دوارة

ما أسهل أن يشرع النقاد ـ الكبار منهم والصغار ـ أقلامهم ، ليشوهوا أروع الأعمال الادبية وأكثرها صدقا .. لا لشىء الا ليظهروا علمهم الواسع بآثار « دستويفسكى » و « جويس » و « ابسن » وبقية أعلام الأدب الغربى الكبار ، وليستعرضوا حسن استيعابهم لنظريات الدراما والرواية ، والصراع الداخلى ، والمعادل الموضوعى .. الى غير ذلك من المصطلحات النقدية المعروفة وغير المعروفة ، وكأنهم لا هم لهم الا تأكيد علمهم الغزير فى كل مقال يكتبونه، وكأن العمل الأدبى ليس أكثر من مناسبة لاستعراض هذا العلم ..

نعم ، ما أسهل ان نتعالم ونتعالى ، وما أصعب ان نتواضع وننسى أهميتنا وخطرنا ، ولو لبعض الوقت ، نقترب خلاله من العمل الفنى فى خشوع وحب ، وندعه ينفذ الى أرواحنا ، ليهزها ويبوح لها بكل أسراره ومغاليقه ..

بعد ذلك ، وليس قبله ، قد يصبح من حقنا ان ننصب أدواتنا النقدية ، ونسترجع ما حصلناه من ثقافة ، لنحاول أن نبحث فى تكوين العمل الفنى ، ونستكشف جوانب نجاحه وفشله ..

بهذه الروح اقدمت على مشاهدة مسرحية « مأساة جميلة » ، فهزتنى من اعماقى هزا عنيفا ، ووجدتنى اعانى بكل كيانى ما يعانيه أبطالها على خشبة المسرح ، واستشعر عذاباتهم بنفس الحدة واللوعة التى عبروا عنها وكأنى واحد منهم ، وكأنهم لا ينطقون الا بلسانى ، ولا يعبرون الا عن آلامى وأشجانى ..

وحينما شهدت المسرحية للمرة الثانية لم يزاولنى هذا الاحساس الدامع الثائر المعذب، وان داخله هذه المرة شىء من التعقل والتأمل ، فلم أدهش له كما دهشت فى المرة الاولى.. أولست فعلا واحدا من هؤلاء الابطال البسطاء المناضلين من أجل حياة أشرف وأسعد ؟.. أو على الاقل الا أشبههم فى كثير من خصائص تكوينهم وفى الآمال التى تناوش أرواحهم وتؤرق عقولهم وقلوبهم ؟ أولسنا جميعا كذلك ؟!..
نحن أبناء هذا الجيل الذى قدر عليه أن يرث تركة مثقلة خلفتها حربان طاحنتان .. ما زالت آثارهما تنشر الفوضى والظلام فى كثير من أرجاء العالم ، وتهدد بين الحين والآخر باضرام نار حرب ثالثة لا تبقى ولا تذر ..

اننا نستطيع ان نحس بالمظالم والعذابات وكبت الحريات التى ما زال الاستعمار الراسمالى يفرضها



على كثير من الشعوب .. لاننا لم نتخلص منها الا منذ سنوات قليلة ، بل لعلنا ما زلنا نعانى من آثارهــا الدامغة فى كثير من نواحى حياتنا .. فاذا كـانت هذ المظالم والآثام تحيق بشعب عربى شقيق فيـه كل ملامحنا وكل مقومات وجودنا .. أفلا يكـون احساسنا بالمأساة أعمق وأحد ؟! ..

تلك هى الأرض الصلبة التى اختارها عبدالرحمن الشرقاوى ليشيد فوقها صرح مسرحيته « مأساة جميلة » .. وهو لم يقدم فيها تسجيلا لبطولة تلك المناضلة العربية فحسب ، ولا اكتفى بأن يعـرض صورا من كفاح الشعب الجـزائرى الأسطورى البطولات فقط ، وانما نجح كذلك فى أن يقـدم مأساة الانسان الشريف المضـيع وسط الشرور والمظالم والضلالات ، والعبث الصريح الجرىء بكل القيم والمقدسات .. ومن هنا استطاعت المسرحية أن تحدث فينا هذا التأثير القوى العنيف ..

فمن منا لا تهزه من الاعماق مرثية « بوحريد » التى ينشدها الشرقاوى بلسان حمدى غيث (جاسر فى المسرحية) الثائر الأسيان :

« مات بوحريد وما عاد يقول !
كان بوحريد حكيما وبسيطا وشجاعا
كان بساما يحب الارض مزهوا بحبه
عاش لم يرج من الايام الا وجه ربه
كان بوحريد بسيطا وحكيما وشجاعا ..
كان فى هذا الظلام الهائل الداجى شعاعا .. كيف ضاعا !

عبد الله غيث (عمار) ، محسنة توفيق (هنـــد) ، حمدى غيث (جاسر) ومحمود الحدينى (عزام) ، وجاسر يهجو دولة الصياد والافاعى ومصاصى الدماء



كان يشتى لتكـون الارض حـرة
ويعيش الناس اخوانا على جنح المحبة
انى اذكره اخر مرة عندما جاء يقول ..
مات بوحريد وما عاد يقول !
لم يكن غير مصير الناس ما يشغل قلبه
دائما يحتضن المجهول كفاه تهزان الفضاء
راسه مرتفع نحو السماء
شامخ ، يفتح صدره للنسيم الطلق كى يملأ صدره
بالشذى الطيب من عطر الحقول
بعبير الارض بالدنيا بانفاس الحياة القادمة
بالامانى الباسمة كان بوحريد يقول ...
مات بوحريد .. وما عاد يقول !
مات بوحريد كما عاش عظيما وحكيما وبسيطا وشجاعا .. »

من منا لا تهزه هذه الأبيات الصادقات ، فيبكى من خلالها كل شهداء الحرية البسطاء ممن بذلوا ـ مثلما بذل بوحريد ـ كل طاقاتهم ليضيئوا لنا شعاعا من ضوء وسط هذه الظلمة الحالكة ؟!..

ومن منا يسمع ـ بعد تلك المرثية ـ هـــذه الهجائية الصاخبة ولا تفور فى عروقه دماء الغضب والنقمة على أعداء الحرية ، وكل من يشــوهون جمال الحياة وصفاءها ؟! ..

جاسر : « دولة الصياد عادت لا تبالى بحكيم أو شجاع
والمسوخ الشائهات اليوم تستل النخـاع
من رؤوس الحكماء
انه عصر الافاعى .. عصر مصاصى الدماء !!
انما الديدان تقتات بأعصاب الفضائل !
ها هى الغيلان فوق السور حراس علينا
كل شىء شـاحب من حولنـا
مضطـرب لا بل وكاذب
وتمـىء وزرى ! العقـارب
وثبت تنهشنا من كل جـانب
ومعانى الحب جفت ، والخمائل
سحل الذئب عليهـا والرذائل
تسكر الآن بأعصاب الوجود !
زمن الرعـب يعــــود
ها هى الفوضى تسود
هند : جاس اسكت .. اننى سوف اجن
جاسر : الخفافيش تعود !!
انها تسحق أسراب الحمام .. وتمتص الدم من قلب السلام!
نحن فى عصر الاكاذيب الرهيبة !
هاتف الحـق خرس كل نور ينطمس
وشعاع الكلمات الصادقة
لم يعد يقوى على أن يرسل الضوء الى عقل الوجود !
لم يعد غير دخان وضباب ودنس الخطـايا
تتحدى كالبغايا
بينما الخير عجوز ابكم فيه بله
لم يعد فى الارض من يسمع له !
عاد سلطان الذئاب ! نحن فى عصر العذاب
نحن فى عصر الفنى والضلالات الحسان الرائعة
هو عصر الخرق المرتعة !! هو عصر الخرق المرقعة »

ألقى « جاسر » هذه الأبيات الدامية بعد مذبحة القصبة التى راح ضحيتها عشرات الشهداء .. وهو يلعن فيها الاستعمار الفرنسى الفاشم وآثار تخريبه فى حياة الجزائر وأهلهــا ، ولكن الشاعر الكبيـر استطاع من خلال هذا الموقف أن يخرج بأهجيــة انسانية عميقة الانفعال تفضح أعداء الحياة وتجار الحروب ، والانتهازيين والمنافقين لا فى الجــزائر وحدها .. بل فى كل زمان ومكان ..

وفى رأيى أن هذا هو أعظم نجاح حققه الشرقاوى فى هذه المسرحية حين خرج بمأساتهــا من دائرة المحلية الى رحابة الانسانية كلها .. فحقق بذلك عنصرا أساسيا من عناصر التراجيديا ، وهو عنصر الشمول أو الروح العــالمى universality الذى يقول عنه الاردس نيكول :

« اذا افتقرت المأساة الى ما يشعر بالروح العالمى الشامل ، واذا لم تصور لنا الا مجرد الاشياء الموقوتة بزمن مخصوص او التى لا تحدث الا فى مكان بعينه ، الاشياء المحصورة فى الزمان والمكان ، فانها بذلك تصبح شيئا تافها لا غير ، ولن يدور فى حسبان أن تسمو فوق مستوى الميلودرامة . ان العنصر الاصيل فى المأساة الرفيعة هو روحها العالمى الشامل ، فاذا لم نعثـر على هذا العنصر فيها فلسوف تسقط المأساة مهما كانت حسنة الكتابة ، ومهما كان موضوعها كاملا ، ومهما كانت شخصياتهـا مرسومة رسما انيقا بارعا » (١)

وما حدث فى « مأساة جميلة » عكس ما أشار اليه « الاردس نيكول » بالضبط ، فلقد تحققت لها الروح العالمية الشاملة عن طريق انفعال الشـاعر بأحداث عصره ، ووعيه العميق بطبيعة المأسـاة الانسانية المعاصرة وأسبابها. ولقد افتقدت المسرحية بعض عناصر تكاملها الدرامى ، ولكنها حققت مع ذلك نجاحا ضخما وهـزت المتفرجيـن من أعمـاق وجودهم عن طريق هذه الروح الانسانية الشاملة ، وروعة الشعر ، وبراعة الأداء التمثيلى ، وفى هـذا ما يؤكد لأصحاب الشكل أن الطاقة الروحيـة الضخمة ، والأهداف الانسانية النبيلة يمكـن أن تطغى على كل ما فى العمــل من عيوب فنية أو تكنيكية ، وترتفع به الى مستوى الأعمال الناجحة الناضجة ، فى حين أن التمزقات النفسية والانحرافات العاطفية لا يمكن أن تصنع عملا ضخما مهما اكتملت لها الحرفية الفنية والشكل الخارجى ..

ولنحاول الآن أن نشير الى أهـم العناصر التى استعان بها المؤلف فى خلق هذه الروح الانسانيـة الشاملة .. ان المرثية والأهجيـة اللتين استشهدنا بهما منذ قليل ما هما الا نموذجان رائعان لوقفـات انسانية كثيرة تخللت المسرحية ، ولأبيات أخرى كثيرة أجراها المؤلف على ألسنة أبطالــه فى مختلف المواقف والمناسبات ، فتحدثوا عن جمال الحيــاة والطبيعة ، وعبروا عن آمالهم الحلوة فى حياة آمنة

(١) « علم المسرحية » ترجمة درينى خشبة ص ١٧٥

مستقرة لا يهددها بطش ولا عدوان ، ولعنوا الظلم والاستغلال وتشويه الثقافة والفقر الذى يذل اعناق الرجال ، ويمتهن كرامتهم .. ومن خلال هذه الوقفات والاشارات اتسعت دائرة احساسنا لتتمثل مأساة العصر كله ..

واختار المؤلف شخصيات مسرحيته ورسمها بطريقة تتجه بنا الى نفس الغاية ، فهذا جاسر شاب مقدام مناضل يقود المعركة ضد المحتل ، ولكن قلبه ملىء بالحب والشعر ، انه مضطر الى أن يكتم حبه لجميلة .. فلا وقت لديه يضيعه فى الحب .. ومع ذلك ففيه ضعف الانسان العادى البسيط ، الذى يبكى وقت المحنة ، وينسى جانبا من واجباته الوطنية ، ويغامر بنفسه لينقذ من امتزج حبها فى قلبه بحبه لبلاده .. وهذه جميلة الطالبة الشابة تعيش فى مأساة وطنها ، ولا تستطيع أن تنصرف لدروسها كما يريد لها عمها ، فقد أحست بما فى كتبها من زيف وتلفيق وسموم .. انها تتوق الى الاشتراك فى المعركة لتحرير بلادها ، ويتحقق لها ما تريد ، وتصبح عضوا عاملا فى جبهة التحرير .. ولكنها تؤسر وتعذب وتصمد فى بطولة وصلابة ، ولا تفقد ايمانها لحظة واحدة .. وفى أحلك لحظات محنتها تتغنى بالحياة الحلوة الجميلة التى ترى تباشير نورها من خلال الدم المسفوك والعذابات .. حتى وهى تساق الى الاعدام سوقا دون تحقيق عادل أو دفاع ، لم تفقد جميلة ايمانها بالغد وبالانسان ، لم تفقد قدرتها على السخرية من أعداء الانسان وأعداء الحياة ..

وهذا عمها « بوحريد » الحكيم تضىء كلماته كالشعاع وسط الدجنة ، وتلقى الأمن والسكينة فى قلوب المناضلين فى أحلك ساعات المحنة .. لا ادرى لماذا ذكرنى بالكورس فى المسرحية الاغريقية القديمة .. فقد رسمت شخصيته ببراعة نادرة ، وأجرى على لسانه شعر عذب يفيض حكمة وايمانا .. لكم تمنيت لو لم يستشهد فى المنظر الثانى ، ليظل يضيف الى المسرحية بعدا انسانيا آخر ، ويوازن ببنائه الخاص المختلف نمطية الشخصيات الجزائرية الأخرى المتشابهة الى حد بعيد فى بنائها النفسى واتجاهها السلوكى ..

والشخصيات الفرنسية التى اختارها المؤلف فى مسرحيته ليست كلها شخصيات سفاكين ومحترفى حروب وحشية ، فالى جانب هؤلاء رسم لنا ثلاث شخصيات فرنسية فطنت الى حقيقة الوضع وكيف ان الشعب الفرنسى ليس عدوا للشعب الجزائرى ، بل ان اعداء الشعب الجزائرى هم انفسهم أعداء الشعب الفرنسى الذين يتاجرون بأقواته ويدفعون أفراده لحروب لا هدف لها الا زيادة ثراء قلة من تجار الأسلحة ومحتكرى الصناعة .. وهذه الشخصيات هى السجان « جان » الذى ثار ضميره على تعذيب الأبرياء ، فانضم بوجدانه الى الثوار الجزائريين ، ولم يستطع أن يتحمل عذاب ضميره فقدم استقالة مسببة شهر برؤسائه فيها .. فاغتاله ضابط المظلات « بيير » ، ولكنه استطاع وهو فى الرمق الأخير أن يصوب اليه مسدسه ويقتله هو الآخر .. و « سيمون » الغانية الفرنسية اللعوب ، خلف استهتارها مأساة انسانية كبيرة ، وحقد أسود مرير على ساسة فرنسا الذين سلبوها زوجها الحبيب والقوا به فى مجزرة الهند الصينية فقتل مع من قتل ، ولم تجد أمامها سوى مهنتها الوضيعة .. لذلك فهى حين تعاون المكافحين الجزائريين تدرك تماما انها لا تخون بلادها ، بل على العكس تسهم فى تحريرها . وثالثهم المحامى الفرنسى « فيرجيه » الذى يتطوع للدفاع عن « جميلة » ويفضح عدم قانونية الاجراءات التى اتخذت ضدها ، ويهتف فى وجه القضاة الفرنسيين :

« لكنكم بسلوككم هذا تهينون الحضارة والعدالة والحياة
وستغرسون مرارة أبدية فى كل قلب
وتؤلبون تجاهنا اطفال أفريقيا وآسيا والعرب
ماذا تراهم يذكرون
عنا اذا كبروا غدا .. ماذا تراهم يذكرون ؟
أنتم بهذا تغلقون
فرص التسامح فى قلوب شبابهم وشبابنا وتلطخون جبيننا
وتشوهون تراثنا »

كل هذه الشخصيات تبعد عن الأذهان فكرة التعصب القومى ، فيتوحد الاحرار من الفرنسيين والجزائريين فى جبهة واحدة تناضل من اجل القيم الشريفة التى يعتنقها المخلصون من ابناء كل الاوطان .. أولئك الذين سيصنعون للانسانية سلامها ورخاءها ..

وفى المسرحية بعد ذلك عنصر آخر قريب من طبيعة التراجيديا الاغريقية ، الى جوار الشمول الانسانى ووظيفة الكورس التى يؤديها « بوحريد » ، وهو ذلك القضاء الغاشم الذى يغلب الأبطال على امرهم ويسيرهم ضد ارادتهم ، فهو الذى يفتك بالأهالى الآمنين ، ويبطش بالاحرار المكافحين ، ويعذب « هندا » و « جميلة » ، ويغتال « جان » ويسلب « سيمون » زوجها وشرفها .. ويحول « بيير » المناضل القديم الى اداة تعذيب قذرة

ثم ينتهى به الى الدمار .. ولكن اذا كان القضاء فى التراجيديا الاغريقية يمثل قوى غيبية مجهولة ، فهو فى « مأساة جميلة » واضح معروف انه تلك القوى الباغية التى تستفيد وحدها من مجازر الشعوب ، قوى الاستعمار الرأسمالى الرهيبة وأعوانها وأدواتها .. وكل الأحرار فى المسرحية يتجهون بعزم وصلابة لمقاومة ذلك القضاء المجنون .. فاذا سقط منهم كثيرون ، واذا عاشوا فى ظلام وعذاب واندحار ، فهم لم يفقدوا الأمل لحظة واحدة ، والمسرحية رغم جو المأساة الدامية الغالب عليها تضىء جوانبها بأمل مشرق فياض يتردد كالأنفاس الحلوة وسط العواصف والأنواء .. واليك بضع نماذج قليلة لتلك الروح المتفائلة التى تفرض نفسها فرضا على جو المأساة الخانق على لسان بوحريد اذ يقول :

« بوحريد يقول القوة تنبع من قلب الانسان »
، « بوحريد يقول أحلك ساعات الظلمة هى ساعة ما قبل الفجر
والفجر يجىء على قدر »

ثم على لسان جاسر اذ يقول :

« ان الذين يشكلون الفجر لا يخشون عادية الظلام »
، « اننى أبصر من طوفان هاتيك الدماء
ذهب المستقبل يفىء
ان يكن جاسر قد ضاع ..
فكم من جاسر سوف يجىء
وغدا تنبت مليون جميلة . »
، « لم يكن جاسر الا رجلا كملايين الرجال
رجلا يعمل من أجل الحياة
فاذا مات .. اذا مات جاسر
سيقود الركب الاف سواه »
، « انه وقع خطى المستقبل الزاحف يأتى من بعيد
التحيات البكم يا صحاب
اضربوا أيضا لكى تستخلصوا العالم من هذا العذاب »

ولا شك أن هذا الشعر الجميل الجليل فى بساطته يمثل هو الآخر عنصرا هاما من عناصر التراجيديا التقليدية .. فمن المعروف أن المسرحية تطورت عند اليونان القدماء من الاغانى والملاحم الشعرية ، وأن المأساة والملهاة على السواء بدأتا فى صورة اناشيد مرتجلة ..

واذا كانت المسرحية الشعرية قد اندثرت اليوم أو كادت ، فان المحاولات لا تفتأ تتجدد لاحيائها من جديد .. والصلة بين المأساة والشعر صلة وثيقة ، فأهم ما يجذبنا فى المأساة هو الانفعالات الانسانية التى تصورها ، وقد كان الشعر دائما وسيظل هو أصدق الاساليب للتعبير عن هذه الانفعالات ، وحتى فى المسرحيات النثرية الممتازة ، نجد أن حوارها يقترب من الشعر كثيرا بما فيه من صدق عاطفة ، وتركيز ، وحسن ايقاع ، لذلك ليس من الغريب ان نجد كاتبا مسرحيا كبيرا مثل « ييتس » يعتقد أن احياء الشعر فى المسرح هو الأسلوب الوحيد لانقاذ المسرح من غلبة الاتجاه الذهنى عليه ، ولاعادة الوقد العاطفى اليه ..

ولقد شهد مسرحنا العربى عدة محاولات لايجاد المسرحية الشعرية ، أهمها محاولات شوقى ، وعزيز أباظة ، ومحمد فريد أبو حديد (فى ترجمة « ما كبث » بالشعر المرسل) ، وعلى أحمد باكثير الذى ترجم مسرحية « روميو وجوليت » فى ..

« .. مزيج من النظم المرسل المنطلق والنظم الحر ، فهو مرسل من القافية ، وهو منطلق لانسيابه بين السطور ، فالبيت هنا ليس وحدة ، وانما الوحدة هى الجملة التامة المعنى التى قد تستغرق بيتين أو ثلاثة أو أكثر دون أن يقف القارىء الا عند نهايتها . وهو - أعنى النظم - حر كذلك لعدم التزام عدد معين من التفعيلات فى البيت الواحد .. » (١)

وألف باكثير كذلك مسرحية « اخناتون ونفرتيتى بنفس الاسلوب الشعرى قبل أن يقتنع أن ..

« .. النثر هو الاداة المثلى للمسرحية ولا سيما اذا أريد بها أن تكون واقعية ، وأن الشعر لا ينبغى ان يكتب به غير المسرحية الغنائية التى يراد بها أن تلحن وتغنى أى الاوبرا . » (٢)

ولا شك أن الشرقاوى قد أفاد من كل هذه التجارب والتجربتين الاخيرتين بصفة أخص لانهما أقرب الاشكال التى عرفتها اللغة العربية لهذه المسرحية الجديدة ، وأحب أن أسجل للمؤلف هنا قوله فى تقديمه للمسرحية انه ..

« .. مدين لكل الذين كتبوا المسرح الشعرى من قبلى ، وشقوا فى أدبنا العربى هذا الطريق الوعر من شوقى الى على أحمد باكثير .. انه لولا جهودكم لما جرؤت ان أسير فى هذا الطريق أية كلمات يمكن أن تحمل عنى الشعور بالعرفان ؟

أسجل للشرقاوى هذه الكلمة المتواضعة الجميلة فى وقت أصبح فيه من علامات العبقرية لدينا ان يتنكر الأديب الجديد لكل من سبقوه ، بل وللتراث العربى كله ، ليزعم فى صفاقة عجيبة انه مبتدع هذا الفن أو ذاك فى أدبنا !!

لقد أفاد الشرقاوى من تجارب من سبقوه وسجل ذلك على نفسه ، ولكنه أضاف الى هذه التجارب اضافة كبيرة تستحق كل تقدير ، حين فتح آفاق المسرح أمام الشعر الجديد بهذا العمل الخصب ، ولو لم تحقق « مأساة جميلة » غير هذا الفوز ، لكانت قد حققت لتطورنا الأدبى الكثير ..

ومن الخير أن نسجل هنا للشرقاوى أيضا ، أنه كان من أوائل رواد الشعر الجديد والممهدين الطريق

---

(١) على أحمد باكثير : مقدمة ترجمته لروميو وجوليت .
(٢) على أحمد باكثير : « محاضرات فى فن المسرح من خلال تجاربى الشخصية » ص ٨

أمامه حين كتب عام ١٩٥١ ملحمته الرائعة « رسالة من أب مصرى الى الرئيس ترومان » ، وفى رأيى أن « مأساة جميلة » تعتبر أكبر اضافة فنية الى نماذج الشعر الجديد التى بدأ الكثير منها يخلو من كل روح شعرى ، ويقلد بعضها الآخر نماذج من الشعر الغربى دون هضم أو تمثل ، فأساءت بذلك الى حركة الشعر الجديد وشوهت اتجاهاتها وأهدافها ، حتى جاءت « مأساة جميلة » أشبه ما تكون بحلقة النجاة لحركة الشعر الجديد ..

وليس معنى هذا أن المسرحية كلها شعر جميل رائع ، ففيها سطور كثيرة لا تكاد تمت الى الشعر الا بالوزن والايقاع لا أكثر ، ومن السهل على قارىء المسرحية أن يعثر على أمثلة كثيرة لهذه السطور .. قد تكون طبيعة الحوار المسرحى هى التى فرضت على المؤلف ذلك ، بالاضافة الى رغبته الواضحة فى تبسيط الشعر وتقريبه من جمهور القراء والنظارة، ولقد نجح المؤلف فى ذلك الهدف الاخير الى حد كبير دون أن ينال من سلامة بناء اللغة ، أو يفقدها جمال جرسها .. كما نجح فى تلوين الايقاعات وأساليب التعبير بالنسبة لمختلف شخصيات المسرحية ..

على أننا لكى نستفيد من هذه التجربة الى أبعد حد ينبغى أن ندرك طبيعتها ، فشخصيات هذه المسرحية الذين انطقهم المؤلف الشعر الحر على خشبة المسرح وان كانت شخصيات معاصرة واقعية، تشبهنا كثيرا كما قلت ، الا ان معظمهم يمتلك طاقات روحية أكبر بكثير من طاقة الانسان العادى ،وان كانت أرجلهم مغروسة فى وحل الواقع المرير الا انهم لا يكفون أبدا عن التطلع الى ما هو أسمى من الواقع ومن الحياة الراهنة كلها ، ومن هنا كان تعبيرهم بالشعر عن هذا التطلع الدائم مقبولا وناجحا ، فى حين أننا لو كتبنا مسرحية عادية واقعية بنفس الأسلوب لما قدر لها مثل هذا النجاح .. لذلك ينبغى أن نمارس تجاربنا المقبلة فى هذا الميدان بكثير من الحذر والعناء لئلا نهدم كل ما حققته « مأساة جميلة » ونحن نظن اننا ندعمه .

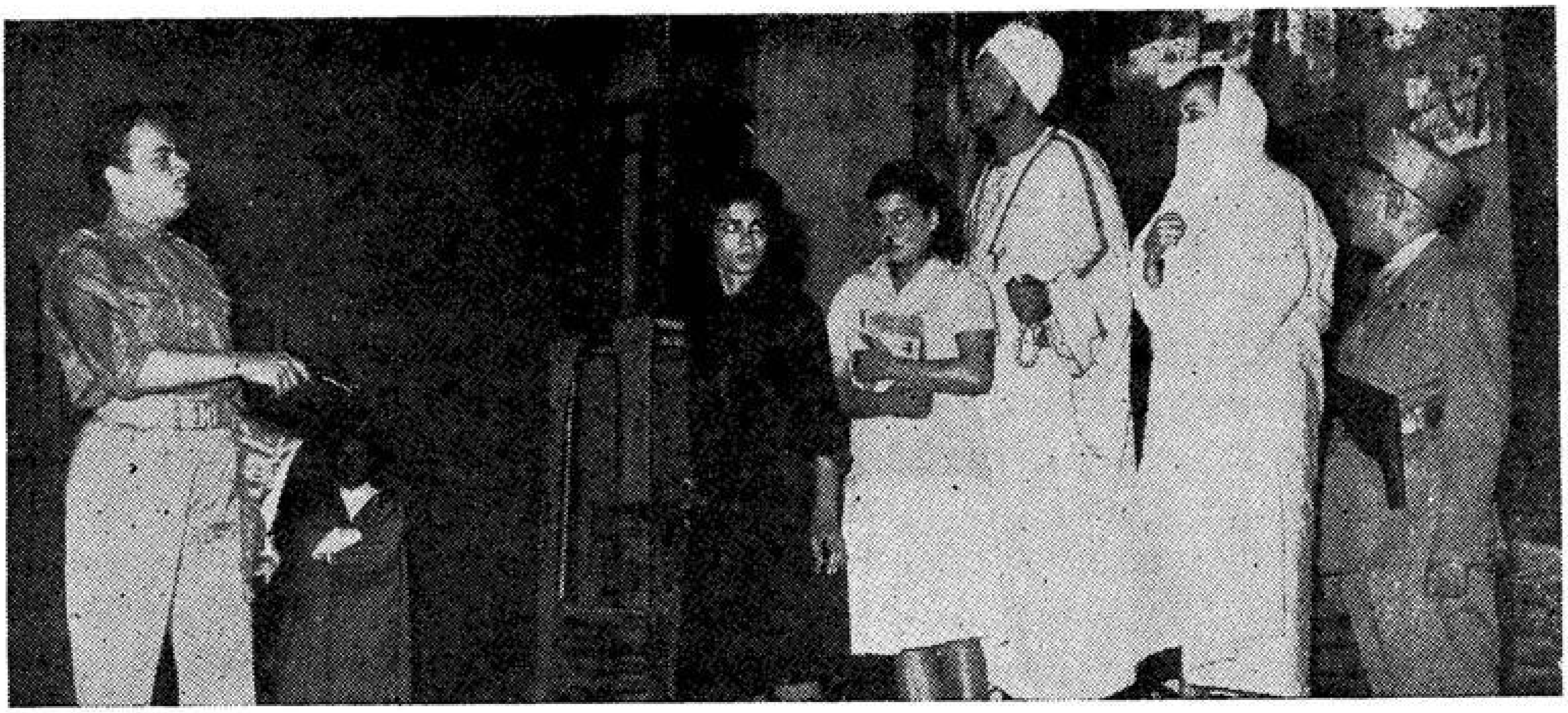
وما دامت قد اجتمعت المسرحية كل هذه العناصر التراجيدية .. من اللغة والروح الانسانى العام ، ووضوح عنصر القضاء الغاشم وسيطرته على مصائر الأبطال .. فهل نستطيع أن نعتبرها مأساة بالمعنى الاصطلاحى لكلمة تراجيديا ؟..

الواقع اننا لا نستطيع ، لأن المسرحية تفتقد عناصر أخرى هامة لا تقوم التراجيديا بدونها .. وأهمها تكامل البناء المسرحى واعتماده على صراع درامى رئيسى واضح المعالم تكمله صراعات أخرى جانبية ..

فطبيعة الموضوع فرضت على الكاتب أن يتبع اسلوبا تسجيليا عرض من خلاله لحياة جميلة وهى طالبة ، ثم وهى مكافحة فى جبهة التحرير ، ثم صور تعذيبها الوحشى فى قلعة « بربروسة » ، فمحاكمتها الصورية فى الجزائر .. وعرض المؤلف أثناء ذلك لجوانب من كفاح أحرار الجزائر ، ومشكلاتهم ، كما قدم عدة نماذج من الضباط والمواطنين الفرنسيين من بينهم من يناصرون الاستعمار ، ومن يعادونه ويؤيدون الثوار الجزائريين على النحو الذى أشرنا اليه .. كل ذلك وسع من رقعة الاحداث فى المسرحية وغلب عليها طبيعة العرض الروائى حيث نرى الاحداث تتجمع وتتراكم فى شكل هرمى دون أن تتفاعل تفاعلا واضحا ، أو يربطها معا صراع درامى أساسى ..

وليس معنى هذا أن مأساة جميلة خالية من كل صراع درامى .. ففيها ذلك الصراع الخارجى الواضح بين أحرار الجزائريين وبين جيش الاحتلال الفرنسى .. انه صراع مادى وضح فى المعارك الدامية التى دارت بين الطرفين ، والتى أسرف المؤلف فى تصوير بعضها حتى اقتربت من الميلودراما الصاخبة ، واقتربت فى مواقف أخرى من مواقف فروسية رعاة البقر الامريكيين !!

وبلغت الميلودراما قمتها فى المنظر الثانى الذى صور مذبحة القصبة حيث نرى الجنود الفرنسيين يغتالون ثلاثة عشر جزائريا وجزائرية ،تتكدس جثثهم على المسرح فى مساحة لا يزيد عرضها على متر ونصف ، يسقطون الواحد اثر الآخر بصورة قد تثير الجزع والهلع فى المرات الأولى ، ولكنها مع التكرار لا بد أن تفقد كل قوة تأثيرها ، ولا بد أن يتذكر المتفرج انه انما يشهد تمثيل مذبحة لا مذبحة حقيقية !.. وفى المرتين اللتين شهدت فيهما المسرحية ترامت الى سمعى وسط السكون اكثر من محاولة لكبت الضحكات من جانب بعض المتفرجين .. ويخيل أن هذا المشهد نفسه هو الذى أثار ضحكات تلك السيدة بصورة أخرجت «حمدى غيث» عن وقاره فطلب اليها بعد انتهاء المنظر مغادرة المسرح على النحو الذى نشرته الصحف .. وأنا هنا لا أدافع عن تلك السيدة المجهولة ، فقد سبق أن أبديت رأيى فى تصرفها الوقح ، ولكنى ارى أن فى هذا



عبد الرحيم الزرقانى (جان) ، زوزو مصطفى (ام امينة) محمد السبع (بوحريد) عايدة عبد الجواد (جميلة) وعطيات عوض (امينة) ، صلاح سرحان (بيير) فى المنظر الاول من المسرحية

المشهد المبالغ فيه ما قد يؤدى الى مثل هذا التصرف فالحزن متى بلغ مداه لا بد ان يتحول الى احساس آخر ، واصرارنا على اثارته بنفس الوسيلة ثلاث عشرة مرة فى دقائق قليلة ، لا بد أن يفقدنا القدرة على التأثير كما قلت ..

وتتضح فروسية رعاة البقر الامريكيين حين يتحول مبروك الفتى المسالم الى جاسر الفدائى الخطير ، ويشهر وحده مدفعه الرشاش فى وجه قوة من الجنود والضباط الفرنسيين دون سبب واضح يبرر اقدامه على مثل هذه المغامرة ، وان كان بدا مقنعا بعض الشىء فى النص المكتوب حيث تصرف على هذا النحو لينقذ «هندا» و « جميلة » من أيدى الجنود الفرنسيين .. اما فى المسرحية فنراه يصنع ذلك بعد أن تنصرف الفتاتين ..

وتتضح نفس الظاهرة فى اقدام « جاسر » على المغامرة باقتحام المحكمة فى زى ضابط مظلات فرنسى ليخطف « جميلة » .. وفى مشهد احتضار الشاويش « جان » حين يستدير ويخرج مسدسه ليصيب « بيير » برصاصة قاتلة ..

قد نجد فى بعض التراجيديات العظيمة امثال هذه المشاهد الدامية التى تعتمد على الصراع المادى الواضح .. ولكن لا بد ان نفطن الى أن هذه التراجيديات لم تعتبر عظيمة بسبب هذه المشاهد الصاخبة ، وانما اعتبرت كذلك بسبب الحزن الهادىء الجليل ، والصراعات الداخلية العميقة التى تحرك الابطال وتنسج مآسيهم ..

ولن أزعم أن « مأساة جميلة » خالية من مثل هذا الحزن والصراعات الداخلية .. ولكنى أزعم أن هذه الصراعات لم تتضح بصورة تكفى للارتفاع بالمسرحية الى مستوى التراجيديا .. وقد تمثل هذا الصراع الداخلى فى « جاسر » بالذات وهو يقاوم مشاعره الانسانية العاطفية ليقوم بدور « ذئب القصبة » ويسفك دماء الأعداء .. والى حد ما فى « جميلة » وعلى نفس الصورة ، وعند « جان » بين مثله المسيحية المسالمة وبين ولائه لبلاده التى يراها تعذب الأبرياء وتستعذب دم الشهداء ..

وثمة صراع آخر كان من الممكن أن ينمى ليساعد على تماسك بناء المسرحية ، ويقترب بها من الشكل الدرامى المتكامل .. فلقد أحسن المؤلف عرض وجهات نظر الثوار المناضلين من خلال الشخصيات العديدة التى اختارها من بينهم أو من الفرنسيين الذين ناصروهم ابتداء من « جاسر » حتى المحامى « فرجيه » .. فأصبحت قيم التحرر الشريفة واضحة لنا تماما ، وآمنا بصدقها عن طريق التقرير فى الأغلب ، لا عن طريق المناقشة والصراع بينها وبين القيم الاستعمارية الرجعية .. فقد اتخذ الصراع بين ممثلى الفريقين شكلا ماديا خالصا ، ولم يتخذ شكل الصراع الفكرى ، ولو وفق المؤلف الى ذلك لازداد بناء المسرحية تماسكا .. وكان باستطاعته أن يحقق ذلك لو انه اهتم برسم بعض

شخصيات القواد أو المستوطنين الفرنسيين ليفرضوا أفكارهم وقيمهم المتخلفة التى تدفعهم الى اتخاذ هذه الاجراءات الظالمة ضد افراد شعب يجاهد للتحرر .. فكل شخصيات الفرنسيين الذين ظهروا فى المسرحية موالين لحكومتهم بدوا منحلين متفسخين لا يؤمنون بشىء ، بل اكاد اقول انهم صوروا بطريقة كاريكاتيرية لاتخلو من مبالغة .. فلم يكن بوسعهم ان يعرضوا علينا اقيم الاستعمار الرجعى بصورة جدية تتيح لها أن تتصارع مع قيم التحرر التى أسهب المؤلف فى شرحها .. وقد اقترب المؤلف من هذه الفكرة فى النص المنشور فى كتاب حينما قدم لنا فى مشهد الحانة مستوطنين فرنسيين وكذلك صحفيين أولهما فرنسى والآخر أمريكى .. ولكنه لم يمض فى تحقيقها الى غايتها ، كما غلبت عليه كذلك نزعة التصوير الكاريكاتيرى الساخر التى جعلته يختار لازمة مضحكة لضابط المظلات السفاك « بيير » ، فجعله يقول بين الحين والآخر « أو لا لا » .. وقد حذفت هذه الشخصيات الأربع من النص التمثيلى على كل حال ..

وهذا الميل نفسه الى المبالغة كان له أثره الواضح فى رسم بعض الشخصيات الأخرى ، وادارة الحركة فى بعض المشاهد .. فشخصية « هارون » مثلا ذلك اليهودى الجزائرى عميل قوات الاحتلال لا تخلو من سذاجة ، ومحاولاته المكشوفة المتكررة للتجسس مع نفور الأهالى الشديد منه .. وكذلك الحوار الطويل بين « جان » ومبروك وهذا التهالك الشديد الذى يبديه الشاويش الفرنسى للتقرب من « مبروك » الجزائرى ، وذلك الموقف الذى علق فيه « عمار » مصير الثورة الجزائرية على عود ثقاب .. وهذا المحامى الجزائرى العميل الذى لم يحضر الى المحكمة الا ليتبسم .. وطبيب السجن الذى لا يقول الا « نعم » .. ومأساة « سيمون » التى تتوقف كل الحركة المسرحية لتروى تفاصيلها لعزام .. وغناؤها الراقص بأبيات تفيض حكمة وسخرية .. كل تلك عوامل لا أستطيع أن أزعم أنها من مزايا المسرحية ،بل لا اشك فى أنها مع غيرها من العوامل التى اشرنا اليها كانت من بين أسباب ابتعاد المسرحية عن روح المأساة الحقيقية رغم ما فيها من مزايا

احمد الجزيرى (طبيب السجن) ، صلاح سرحان (بيير) عايدة عبد الجواد (جميلة) .. فى مشهد التعذيب بسجن « برباروسه »



واضحة ناقشناها فى بدء الحديث .. وهذه الحقيقة لا تقلل بحال من قيمة النجاح الضخم الذى حققه الشرقاوى ، فكتابة مأساة عصرية مسألة اعجزت عمالقة كتاب الدراما المعاصرين ابتداء من أونيل حتى برخت وآرثر ميلر .

وحين أتحدث عن اخراج « حمدى غيث » للمسرحية لا بد من أن اعترف انى قرات أجزاء من المسرحية قبل أن اشاهدها ، فلم احس بأهميتها وروعة شعرها كماأحسست بهما عندما شهدت المسرحية تمثل على المسرح ، وفى هذا دليل اكيد على أن العمل المسرحى لا يمكن أن يبوح بكل امكانياته عند القراءة ، بل لا بد من أن تتجسد الحركة المسرحية وتنطق الكلمات على السنة الممثلين من خلال فهم مخرج ناضج وحسن توجيهه حتى تكتمل لنا عناصر تذوق النص المسرحى ، ولعل هذه الحقيقة كانت أوضح بالنسبة لمأساة جميلة لأنها مكتوبة بالشعر ، والشعر لا تخفق موسيقاه كما هو معروف الا حين يلقى القاء حسنا . وهذا دليل أكيد على مقدار الجهد الذى بذله المخرج حمدى غيث فى اضافة المشاعر والاحساسات النابضة الى هذا النص الشعرى الجميل ، وساعده على بلوغ ذلك مجموعة من الممثلين الممتازين المخلصين . ويخيل الى أن صدق النص واشتماله على تلك الروح الانسانية العامة كان من أهم العوامل التى ساعدت المخرج والممثلين على الاندماج فى أدوارهم وابراز أدق أحاسيسها على هذا النحو الرائع الذى شهدناه .

وكان المخرجموفقا الى أبعد حد فى توزيع الأدوار على الممثلين ، لا أستثنى من ذلك غير عبد الرحيم الزرقانى فى دور « جان » ، وسهير البابلى فى دور « سيمون » ، والى حد ما صلاح سرحان فى دور « بيير » ، فقد بذل هؤلاء الثلاثة جهودا كبيرة مخلصة فى أداء ادوارهم ولكن يبدو أن تكوينهم الجسمانى وامكانياتهم الصوتية لم تكفل لهم تحقيق النجاح الكامل فعبد الرحيم الزرقانى رغم استاذيته المعروفة لم يكن مقنعا فى اداء دور الشاويش الفرنسى المعذب الضمير ، فقد اداه بأسلوب نمطى فاتر خال من كل حرارة وانفعال صادق ، ويبدو أن رسم المؤلف للشخصية لم يحقق لها كل الأبعاد التى تمكن ممثلا مقتدرا كعبد الرحيم الزرقانى من أدائها بصورة مقنعة ..

وكان صلاح سرحان ممتازا فى أدائه لدور « بيير » ولكن تكوينه الجسمانى وسمرته وتقاطيعه المصرية الخالصة ، وصوته المخلص المتهدج هى وحدها التى عاقت اكتمال نجاحه . أما سهير البابلى فكان اداؤها كالنغم الناشز وسط سيمفونية الأداء التمثيلى المنسجم .. ففى طبيعة الشخصية التى أدتها استهتار ومجون خلفهما أحزان وأشجان قديمة وحقد دفين لا يشفى على أولئك الذين سلبوها زوجها وطفلها وحرموها الحياة الآمنة الشريفة ، ودفعوا بها دفعا الى تلك الحياة العابثة الوضيعة ، فهى حين تعاون الثوار الجزائريين تفعل ذلك وهى مؤمنة أنها لا تخون بلادها ، بل على العكس تسهم فى تحريرها من قبضة تلك الحفنة من الساسة المحترفين المتعفنين الذين سلبوها زوجها وأزواج ملايين من النسوة والأمهات .. فأين كل هذه الأعماق والأبعاد من أداء سهير البابلى المسطح المتشنج ؟!

لا أدرى لماذا لم يعهد بهذا الدور الهام الى ممثلة مجيدة كسميحة أيوب مثلا ؟! .. لقد تناهى الى أنها رفضت هى وزميلتها سناء جميل الاشتراك فى هذه المسرحية ما داموا قد عهدوا بالبطولة لسواهما .. وهذا ان صح لا بد أن يؤثر على تقديرنا لهما كفنانتين كبيرتين أصيلتين تدركان ما ندركه جميعا أن الممثل القدير يستطيع أن يبرز فى أهون الادوار ، وان نجاح مثل هذا العمل الفنى الكبير كان جديرا بتضافر كل الجهود من أجل تحقيقه ، وكفانا ماعانينا من تلك الروح الفردية التى طالما شوهت كثيرا من الأعمال الجميلة ..

أما بقية الممثلين فقد أبدعوا وتفوقوا جميعا على أنفسهم ، وأخص بالذكر منهم حمدى غيث الذى أقنعنى انه كان يمثل مأساته الشخصية لا مأساة « جاسر » أو الجزائر .. و « عايدة عبد الجواد » تلك الاستاذة الصغيرة التى أرجو من الله أن يحميها من مزالق النجاح ، فتمضى فى طريقها الصاعد الشاق بالجهد والمثابرة والتواضع .. وكذلك « محسنة توفيق » التى أدت دور « هند » باقتدار فنى استحقت من أجله تقدير الجميع واشادتهم .. والشىء نفسه يقال عن محمود الحدينى فى دور الضابط « عزام » ، وهما موهبتان جديدتان لا شك أن مسرحنا قد كسب كثيرا باكتشافهما واتاحة هذه الفرصة الطيبة لهما .

ولست فى حاجة الى ان أشيد بنجاح قدامى ممثلى الفرقة الموهوبين فى أداء أدوارهم ، كشفيق

نور الدين فى دور « أحمد المصرى » ، وعلى رشدى فى دور «هارون» ، وفؤاد شفيق فى دور رئيس المحكمة وكمال حسين فى دور « فريتز » وعبد الله غيث فى دور « عمار » ، ومحمد الدفراوى فى دور المحامى « فرجيه » ، وان كنت أحب أن أقف قليلا عند أداء محمد السبع لدور « مصطفى بوحريد » فى روعة وجلال يستحق عليهما كل تهنئة واعزاز .

اما أضعف عناصر المسرحية - فى رأيى - فهى ديكوراتها ، فقد صمم مشهد حى القصبة بأسلوب خال من كل طابع قومى ، وفى ابعاد صغيرة قيدت حركة المجاميع وحالت دون احساسنا برحابة الطريق وتفرعه الى دروب جانبية كثيرة توحى بالغموض والاسرار التى جعلت الثوار يختارونه مكانا لاجتماعاتهم ومخزنا لذخائرهم . وقد نص المؤلف فى مسرحيته على ظهور قلعة « برباروسة » « جاثمة فى الأفق كشبح رهيب » فى المناظر الثلاثة الأولى . لعله قصد بذلك أن يرمز الى ذلك القضاء اللعين المحيق بمجاهدى الجزائر ، فبدت فى الديكور فى المنظر الأول فقط وقد صممت بصورة هزيلة لاتوحى بشىء مما أراده المؤلف ، ولم تفعل اكثر من زيادة تعقيد الجانب الايسر من خلفية المسرح وركاكته ، بحيث كان من الصعب تبينها أو فهم المقصود منها .. وزاد من رداءة تصميم المنظر تلك الخرائب الهزيلة فى صدر المسرح والسلم الخشبى فى أسفلها بلا مبرر أو سبب واضح ..

وفى المنظر الثانى اقحمت حجرة من منزل بوحريد على نفس الديكور السابق دون اعداد خاص أو ملائمة بين الجوين ، ولم يراع تقسيم المنزل الى مستويين على الأقل كما أشار المؤلف ، فكان أن رأينا الممثلين ينفصلون حينا عن المنظر الخارجى ولا يشعرون بما يدور فيه ، ويصرخون بأعلى أصواتهم وهم مطمئنون الى ان احدا لن يسمعهم فى الخارج ، ثم اذا بهم فى مشاهد أخرى يرون ويسمعون كل ما يدور فى الشارع ويعلقون عليه وهم على نفس المستوى السابق مع اضاءة المنزل والشارع فى وقت واحد بصورة لا توحى بامكان الفصل بين قسمى المنظر ..

اما المنظر الثالث فقد ساعد على نجاحه اطفاء الأنوار فى كل جوانب المسرح وتركيزها على حجرة بوحريد حيث دار التمثيل طوال الوقت ، وقد استطاع المصمم استخدام اللونين الأسود والأحمر بنجاح للايحاء بمعانى الحزن الدامى الذى اعقب مذبحة القصبة ..

والمنظر الرابع يصور حجرة أخرى فى منزل بوحريد صممت بأسلوب حديث غير مفهوم ، وبخاصة اطارا الباب المفرغان اللذان وضعا عند حافتى الحائط فى سيمنزية لا مبرر لها ، ودون ان يؤديا أى غرض درامى خلال الأداء التمثيلى ..

وجاء تصميم حانة سيمون - فى المنظر الخامس - اقرب ما يكون لقاعة اجتماعات صفت فيها المقاعد بنظام وفى مواجهة الجمهور كلها ، وكان مستوى الشارع الخلفى أعلى كثيرا من مستوى المدخل الامامى للحانة ، وبدا التصميم بأغصان الاشجار الغالبة عليه فقيرا لا يوحى بأى معنى من معانى البذخ التى تتوفر عادة فى مثل هذه الحانات . وان كان اللون الأحمر قد احسن استخدامه فى خلفية هذا المنظر للايحاء بجو المجون اولا ثم جو المذبحة بعد ذلك بالاشتراك مع الاضاءة الطبيعية المتقنة .

ودارت أحداث المنظر السادس داخل قلعة برباروسة ، حيث وجدنا تصميم الديكور يوحى بالرحابة والاتساع بدلا من الضيق والانغلاق وبخاصة فى القسم المخصص للزنزانة المعروفة بالحجرة السوداء حيث جرت عمليات التعذيب الاجرامية ، فظهور الجدران فى مثل هذا المنظر ليست من المسائل الثانوية التى يمكن الاستغناء عنها ، واذا كان الحوار والأحداث تجرى فى المسرحية كلها على المستوى الواقعى المقنع ، فقد ازدادت واقعيتها فى هذا المنظر حيث رأينا عمليات التعذيب الاجرامى « لجميلة » و « هند » ، واغتيال « جان » ، فبدا من الغريب تماما أن نرى وسط هذا الجو الواقعى الخالص صليبا انيقا وسط زنزانة السجن وقد سلط عليه ضوء كشاف لا يخفى مصدره . ويبدو أن المصمم أراد أن يوحى الينا بمعانى القداسة والاستشهاد المقترنة بصلب المسيح ، وفى النص اشارة الى هذا المعنى ، ولكن تنفيذ الديكور على هذا النحو لم يكن مقنعا ولم ينسجم مع تصميم بقية المنظر ، وكان يكفى فى رأيى أن يوضع عمود وسط الزنزانة لتربط اليه «جميلة» كما أشار المؤلف فى نص المسرحية ، أما الايحاء بجو القداسة والاستشهاد فكان من الممكن تحقيقه باستخدام الاضواء الساطعة فى لحظات معينة ..

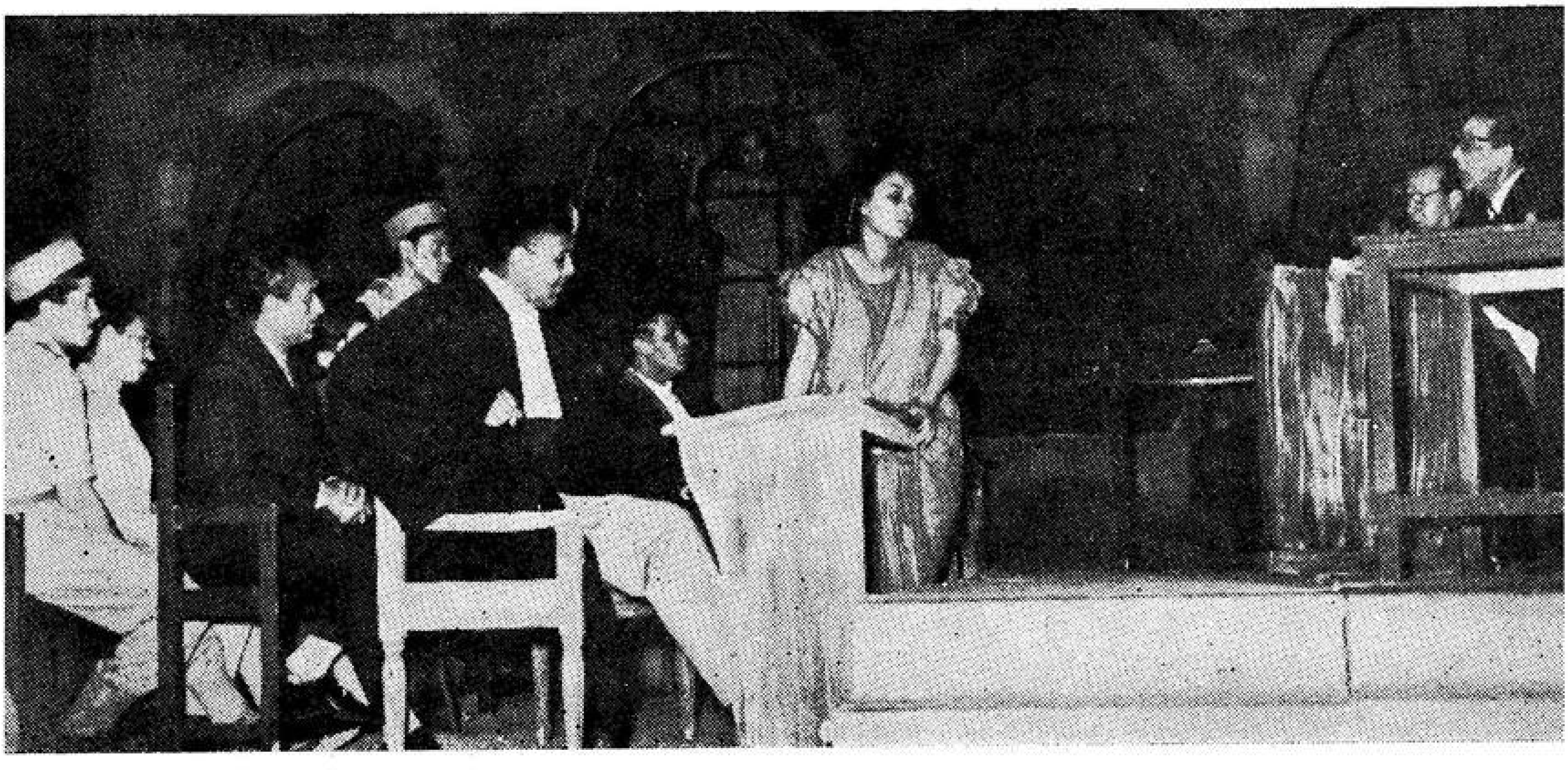
وقد وضح فى هذا المنظر نفس الخطأ الذى لاحظناه فى المنظر الثانى ، فكان المفروض أن يظلم

القسم الذى يمثل الزنزانة أثناء التمثيل فى حجرة المأمور ، والعكس بالعكس لكى لا يتشتت احساس المتفرج بين قسمى المنظر . وقد سبق أن أبدينا ملاحظة مشابهة على تنفيذ المناظر والاضاءة فى مسرحية « ثورة الموتى » التى أخرجها المخرج نفسه للمسرح القومى منذ عامين ..

بقى المنظر الأخير من المسرحية وهو قاعة المحكمة. وفى اعتقادى أنه لا يتمشى مع أبسط قواعد تصميم الديكور ، وهى أن يراعى فيه أن يسمح للمتفرجين بمشاهدة كل الممثلين بوضوح تام ، ولكننا فى هذا المنظر لم نر رئيس المحكمة وعضو اليمين وانما كنا نسمع صوتيهما فحسب . وقد وضع قفص « جميلة » فى مؤخرة المسرح رغم أنها أهم شخصيات المسرحية ، وفى هذا المنظر بوجه أخص حيث تنطق بأروع الابيات وأهمها ، فكان أن اضطرت ممثلة الدور الى مضاعفة جهدها كى توصل صوتها الى المتفرجين واضحا ومؤثرا ، وفى نفس الوقت وضع المحامى العميل فى صدر المسرح وهو الذى لا ينطق طوال المنظر بأكثر من جملتين او ثلاث . وكان المنطق يقضى بعكس الاوضاع ، وبأن يكون قفص جميلة محددا واضحا يوحى هو الاخر بالضيق والقيود بدلا من تلك الرحابة والاتساع . وقد وضح انه استخدم فى اعداد هذا القفص نفس الأقبية التى استخدمت فى منظر السجن السابق بعد اضافات قليلة استعين فيها بأغصان لم تغير من معالمها شيئا ، وهى نفس الأغصان التى استخدمت فى مشهد الحانة .

أقول هذه الملاحظات وانا أعلم أن الفنان احمد مرسى مصمم الديكور وعبد الله العيوطى منفذه قد يحتجان بقلة الامكانيات المادية التى أتيحت لهما ، ولكن هذا لا يمنعنا من تقرير ضعف هذا الجانب الهام فى المسرحية ، حتى يدرك مصممو المناظر ومنفذوها حيوية دورهم فى العمل المسرحى ، فلا يتهاونون فيه ولا يقبلون انصاف الحلول ، ولكى يفطن المسئولون عن المسرح الى أهمية هذا الجانب فى عملية الخلق المسرحى فيوفروا له الامكانيات المادية والفنية التى تتناسب مع خطره فى نهضتنا المسرحية الراهنة . ولا أشك رغم ذلك كله فى أن « مأساة جميلة » تعتبر ركنا هاما من أركان هذه النهضة .

محسنة توفيق فى دور « هند » وهى تدلى بشهادتها امام المحكمة فى المنظر الاخير



أفلام المعرفة

بقلم أحمد كامل مرسي

ان الفن ، كل الفن بصفة عامة ، وفن الفلم خاصة ، يجب أن يقدم شيئا ، شيئا جديدا أو قديما ، تتوفر فيه المتعة الذهنية والراحة النفسية .

هذا هو واجب الفنان نحو الجمهور .
وهذا هو حق الجمهور على الفنان .

اتفق أهل العلم السينمائى والنقد الفنى على تقسيم الأفلام الى قسمين أساسيين : الأفلام الطويلة وهى الأفلام الروائية Fictional films ، وشعارها أن الفلم فن وصناعة وتجارة ، والأفلام القصيرة وهى الأفلام التى تعتمد على الحقائق Factual films وشعارها أن الفلم فن وعلم ورسالة .

وأفلام القسم الأول هى هذه الأفلام التى تروى قصص البطولة والمجتمع ، وأحداث التاريخ ، وواقع الحياة ، وقد تكون مستوحاة من الخيال والأساطير القديمة ، أو مأخوذة عن مؤلفات الكتاب القدامى والمحدثين ، التى تعالج مشاكل النفس البشرية ، وحياة الشعوب والأفراد ، وقد تنقل لنا هذه الأفلام حقيقة واقعة أو تجربة صادقة ، بعد تطبيق القواعد الدرامية المتعارف عليها ، لتكون أداة تسلية وترويح وفائدة . وهذه الأفلام هى الأفلام الرئيسية فى العرض السينمائى ، وهى التى تثير اهتمام الجماهير ، وتجعلهم يواظبون على الذهاب الى دور السينما . ويخضع هذا النوع من الأفلام بطبيعة الحال ، للقوانين التجارية ، وطلبات السوق ، ونظام العرض والطلب . وقد أساء بعض المنتجين والشركات فهم هذا المنطوق ، وتمادوا فى حشو موضوعاتهم بصور الرذيلة والاجرام والشذوذ ، لا لشىء الا للاثارة ، واكتساب الأموال . وهنا انحرفت السينما عن طريقها المنشود ، وصارت مظهرا من مظاهر التجارة والاستغلال ، بعد أن كانت رسالة فنية بليغة الأثر ، ووسيلة من أهم وسائل نشر المعرفة والثقافة والترويح .

أما القسم الثانى وهو الأفلام التى تعتمد على الحقائق Factual films وشعارها أن الفلم فن وعلم ورسالة ، فقد سار فى طريقه الى الأمام ، وانتقل من نجاح الى نجاح ، وأحرز انتصارات عاما بعد عام ، حتى صارت له اليوم دور عرض خاصة فى معظم بلاد العالم ، واقيمت الاستوديوهات والشركات ، التى تخصصت فى انتاج هذا النوع من الأفلام . ويندرج تحت هذا القسم ، أو يتصل به عدة أنواع مختلفة من الأفلام :

١ ـ الأفلام التسجيلية أو الوثائقية Documentary films
٢ ـ الأفلام التوجيهية Instructional films
٣ ـ الأفلام التعليمية Educational films
٤ ـ الأفلام الثقافية Cultural films
٥ ـ الأفلام العلمية Scientific films
٦ ـ أفلام الدعاية Films for Propaganda

٧ ـ أفلام الاعلام Films for Information
٨ ـ أفلام الاعلان Films for Publicity
٩ ـ أفلام السياحة والرحلات
Films for Tourism (Travel talk)
١٠ ـ أفلام الرسوم المتحركة Cartoon
١١ ـ أفلام العرائس Puppets
١٢ ـ أفلام الأطفال Films for Children
١٣ ـ الجريدة السينمائية News-Reel

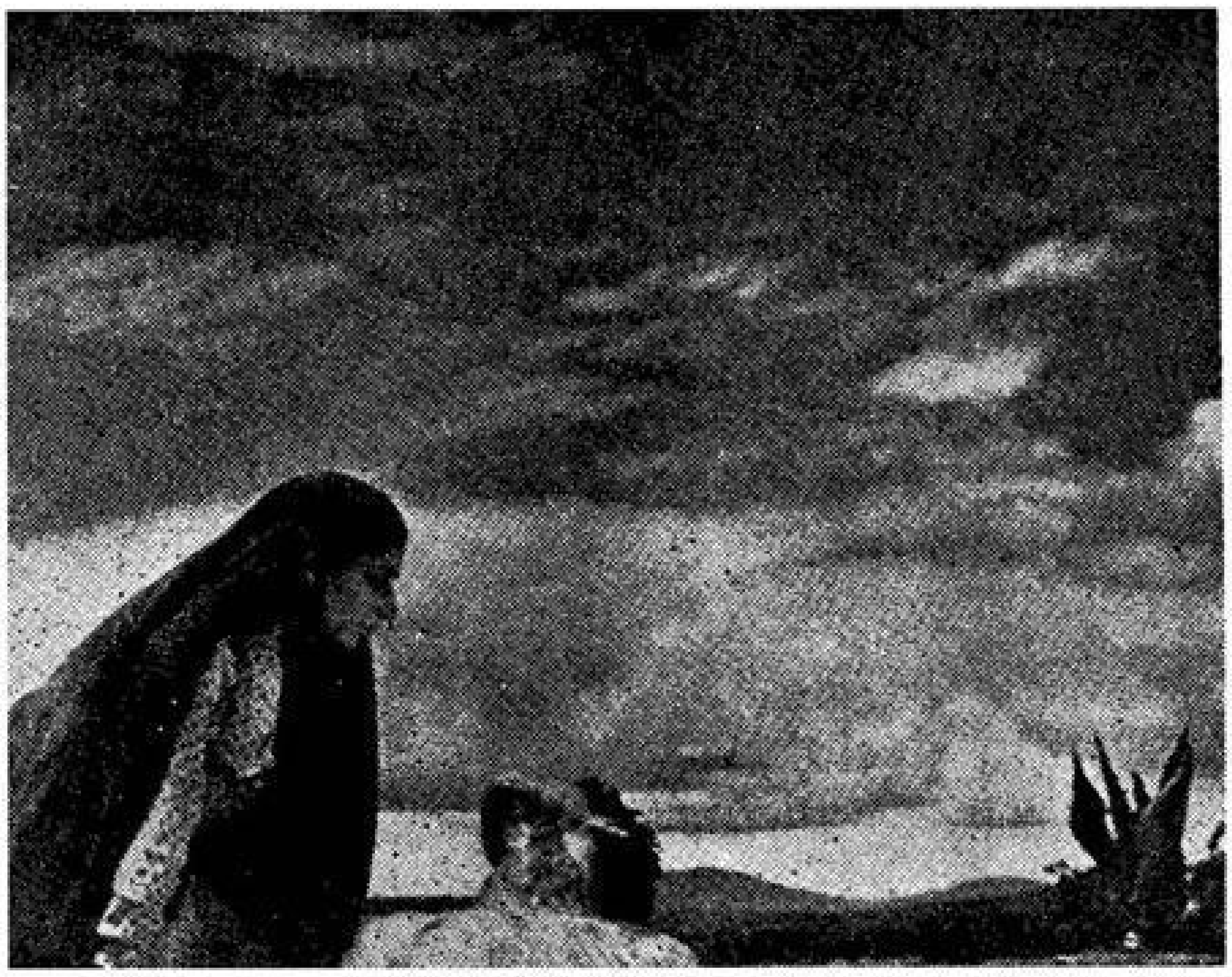
هذه الأفلام باختلاف أنواعها واختلاف أسمائها ، هى أفلام المعرفة. وهى قد تتشابه فى بعض الأحيان، وقد يتداخل بعضها فى البعض ويمتزج فى أحيان أخرى ، لأنه ليست بينها حدود وفوارق مميزة بشكل حاد وقاطع ، ولكنها تلتقى جميعا فى الهدف الأسمى الذى تسعى اليه ، وهو العمل على تفسير النظريات العلمية وتبسيطها ، وتسجيل الأحداث العالمية والتعليق عليها ، وتبصير الجماهير بالنكبات والثروات التى تحيط بها فى هذا العالم ، وتعريف الناس بعجائب الطبيعة ومحاسنها ، وتقديم الشرح والتحليل لحياة الحيوان والنبات فى البر والبحر والهواء ، وتقريب وجهات النظر المختلفة فى الاقتصاد والصناعة والتجارة ، وتوطيد العلاقات الانسانية بين البشر ، فى جميع أنحاء العالم ، وترغيب الأطفال والأحداث بنوع خاص فى التحلى بمكارم الأخلاق ، والتمسك بالمثل العليا ، والدفاع عن الحق والخير والسلام .

ويشترط فى تنفيذ هذه الأفلام مراعاة الايجاز والتركيز ، والتزام الصدق والحقيقة ، مع الافادة والاقناع . ويتم كل هذا فى صياغة فنية بارعة ، وأسلوب شيق جذاب ، حتى تستطيع ان تفوز هذه الأفلام باقبال الجمهور والاعجاب بها والافادة منها.

ولا بد من أن نقرر هنا حقيقة لم يعد ينكرها أحد ، وهى أن أهمية اختراع الصور المتحركة (السينما) تفوق أهمية اختراع الطباعة ، فى دفع عجلة التقدم والارتقاء الى الأمام ، وتدعيم الصداقة بين الشعوب . فالسينما أداة قوية فعالة فى نشر الثقافة ، بطريقة واضحة وسهلة ، فالثقافة التى كانت فى الماضى وقفا على طبقة من الناس دون طبقة، صارت اليوم فى متناول جميع الطبقات وفى كل البلاد عن طريق هذا النوع من الأفلام . ولهذا أطلقت عليها « أفلام المعرفة » .

وفى رأيى ان أفلام المعرفة هى أول محاولة صادقة ، لاستعمال السينما فى أغراض أكثر أهمية وقيمة ، من مجرد التسلية والترفيه . ويقينى ان مستقبل الحضارة والمدنية فى تطورها ، ومستقبل الحياة والبشرية فى ارتقائها ، سيعتمد على أفلام المعرفة ، أكثر مما يعتمد على الأفلام الروائية ، التى تهتم الاستوديوهات والشركات بانتاجها ، لمجرد غرض التسلية والترفيه ، ولا سيما بعد ما هبطت غالبية القصص والروايات ، الى عرض الجريمة والشذوذ ومشاكل الجنس والاثارة ، بطريقة


« رجال المستقبل » من أفلام الاطفال


« عاصفة على المكسيك » اخراج ايزنشتاين

سطحية ، واسلوب رخيص لا يستهدف سوى الانتشار وزيادة الأرباح .. وكل ذلك فى ثوب براق من النواحى الحرفية والصناعية والآلية .

يتضح من هذا ان أفلام المعرفة تختلف عن الأفلام الروائية بعدة صفات وخصائص ، تتميز بها هذه الأفلام فى معظم الأحيان . فهى لا تعتمد عادة على الاستوديوهات *والمناظر المصنوعة* ، وأسماء النجوم والأبطال ، وانما تعتمد على التصوير فى الأماكن الحقيقية ، ونقل واقع البيئة التى يعرضها لها القلم ، كما تعتمد على موهبة الأشخاص الحقيقيين فى أداء الأدوار . هذه هى القاعدة العامة . ولكل قاعدة شواذها بطبيعة الحال .

وطول الفلم من أفلام المعرفة ما بين خمس دقائق وخمس عشرة دقيقة ، هذا هو المتوسط عادة ، وقد يصل طول الفلم القصير الى أكثر من ذلك فى بعض الأحيان . وقد أصدرت اللجنة الفنية السينمائية فى لندن عام ١٩٣٨ قرارا ، حددت فيه تعريف الفلم القصير بقولها : « ان الفلم القصير هو الذى يكون طوله أقل من ٣٠٠٠ قدم ، أى ما يستغرق عرضه أقل من ٣٣ دقيقة » . ومعنى هذا أن أفلام المعرفة تكون فى فصل واحد ، أو فصلين أو ثلاثة فصول . وقد يمتد طول بعض هذه الأفلام الى أكثر من ذلك ، ولا سيما هذه الأفلام التى تجمع بين نسيج رقيق من القصة أو الرواية ، وبين الهدف الأسمى من أفلام المعرفة ، وهو تحقيق الحدث أو تسجيله بصورة أقرب ما تكون الى الطبيعة والواقع، وذلك مع التعليق عليه وتوجيه الأنظار اليه ، بشكل يثير اهتمام النظارة ويفيدهم فى وقت واحد ، دون التأثر بالناحية التجارية والمقارنة بين الايرادات والمصروفات . ويعرف هذا النوع من الأفلام باسم Feature-Documentary أو Semi-Documentary

وقد ظهر هذا النوع من الأفلام ، عندما بدات دور العرض والشركات التجارية ، للانتاج والتوزيع، تقاوم حركة الفلم الحقيقى أو التسجيلى البحت ، وتضع فى طريقه العقبات والصعاب .. ولا سيما أن هذا النوع من الافلام ، لا يقبل على انتاجه واخراجه الا فئة قليلة من أنصار فن الفلم ، ودعاته المؤمنين برسالة الفلم ، واهمية هذه الرسالة فى خلق مجتمع جديد ، يسوده الحق والخير والسلام ، وتغمره السعادة والحب والطمأنينة ، وتزداد فيه معرفة الانسان وثقافته ، ويعمق احساسه بقيمة الحياة ، والايمان بكل ما هو جميل .

وهناك أمثلة عديدة من أفلام المعرفة ، التى امتد طول البعض منها ، الى طول الفلم الروائى الطويل ، والتى تعد دررا فى تاريخ السينما ، وقد فازت هذه الأفلام بنصيب كبير من النجاح والتوفيق ، واقبال الجماهير على مشاهدتها والاعجاب بها ، فى كل مكان وزمان ، نذكر من بين هذه الأفلام على سبيل المثال لا الحصر ، ما يلى :

١ ـ نانوك : وهو يعرض حياة الاسكيمو فى القطب الشمالى
٢ ـ مونا : ويصور حياة أهالى الجزر فى بحار الجنوب
٣ ـ رجل من آران : ويدور حول اقامة الحياة فى احدى جزر آران
٤ ـ بريطانيا الصناعية

وهذه الافلام الاربعة من اخراج روبرت فلاهرتى ، وهو من رواد الفنانين الذين اهتموا بأفلام المعرفة واسهموا بدور كبير فى اقامة هذا النوع من الافلام .

٥ ـ اكتوبر : وهو سجل لاعمال الثورة الروسية فى عشرة أعوام .
٦ ـ عاصفة على المكسيك : وهو عرض للحياة هناك ، ومناقشة لمتاعب الاهالى .
٧ ـ عاصفة فوق آسيا : عرض تاريخى يجمع بين الاسطورة والواقع .

وهذه الافلام الثلاثة من اخراج « ايزنشتاين » ، وهو من أعلام الفن السينمائى فى روسيا ، بل فى العالم ، كما انه من أوائل العاملين فى الافلام ، ومن أهم العلماء الفنانين الذين ساهموا فى وضع قواعد الفن السينمائى واصوله .

٨ ـ ميكانيكية العقل : أو كيف يعمل العقل .
٩ ـ نهاية بطرسبرج .
١٠ ـ الهارب .
١١ ـ الام .

وهذه الافلام الاربعة من اخراج « بودفكين » زميل « ايزنشتاين » ، وينطبق عليه ما قيل عن الفنان العلامة ايزنشتاين ، هذا فضلا عن عمله كممثل فى كثير من الافلام .

١٢ ـ صائدو الاسماك : من اخراج جريرسون .
١٣ ـ غزو الجو : من اخراج الكسندر كوردا .

١٤ ـ حوض السفن ١٥ ـ عالم الرفاهية ١٦ ـ وجه بريطانيا	من اخراج بول روثا
١٧ ـ أغنية سيلان ١٨ ـ وجه اسكتلندا	من اخراج بازيل رايت

١٩ ـ انتصار الصحراء
٢٠ ـ انتصار تونس

وهذان الفيلمان مأخوذان من ضم أعداد من الجريدة السينمائية التى كانت تسجل مراحل الحرب المختلفة ، وذلك بعد اجراء عملية التوليف الفلمى « المونتاج » من جديد ، وخلق سياق متتابع فيه ظل من قصة .

٢١ ـ قصة حياة نهر « السين » : من اخراج جان لودز ، وهو فيلم يصور نهر السين من منبعه الى مصبه ، ويستعرض الحياة الصناعية والزراعية على ضفتيه .
٢٢ ـ برلين « سيمفونى المدينة » : من اخراج والتر روتمان ، وهو قصة يوم فى برلين من الفجر حتى هبوط الليل .
٢٣ ـ توركسيب : من اخراج فيكتور تورين ، ويروى قصة بناء الخط الحديدى بين تركستان وسيبريا .
٢٤ ـ كونسومول « نشيد الابطال » : من اخراج جوريز ايفانز ، ويروى مؤتمر الشباب فى الاتحاد السوفييتى .
٢٥ ـ لا شىء غير الزمن : من اخراج البرتو كافالكانتى ، ويصور يوما فى باريس .

هذا فضلا عن افلام المعرفة المسلسلة التى تظهر فى حلقات ، كل حلقة تروى موضوعا قائما بذاته ، ولكنه يرتبط مع بقية الافلام تحت عنوان واحد مثل :

سلسلة السجادة المسحورة « فوكس »
سلسلة المجلة السينمائية « اندروبو كناف »
سلسلة رحلات فيتز باتريك
سلسلة الافلام العلمية والزراعية « بنوا لبفى ، وجان بينليفيه »
سلسلة أسرار الطبيعة
سلسلة أفلام أسرار الحياة
سلسلة سير الزمن March of Time
سلسلة العصر الحديث The Modern Age
سلسلة الواقع اغرب من الخيال .

وهذه الحلقات يغلب عليها الطابع السياحى من الناحية الجغرافية والتاريخية ، مع ذكر بعض المعلومات العامة ، والاشارة الى بعض العجائب والمصادفات .. وهذه الافلام تتحرى بصفة عامة الدقة فى التسجيل ، والجمال فى التصوير ، والانسياق المحكم فى تتابع اللقطات ، مع استخدام المؤثرات الصوتية ، والموسيقى ، والتعليق والحوار فى بعض الأحيان ، مما يساعد على صدق التعبير وقوة التأثير .

ويتمتع المصورون فى هذه الأفلام بميزات كبيرة من ناحية التصوير ، وذلك باستخدام كافة الامكانيات التى تقدمها الكاميرا والعدسات المختلفة . كالتصوير البطىء لاظهار الحركة السريعة ، والتصوير السريع لاظهار الحركة البطيئة ، وفى استطاعة هؤلاء المصورين أن يوقفوا الحركة ثم تتراجع الحركة الى الوراء ، وأن يصوروا لقطة لقطة ، ويستعملوا العدسات الخاصة مثل ال Telephotos وهى عدسة مقربة ذات بعد بؤرى كبير يمكنها من تقديم صور مكبرة لأشياء بعيدة ، يتعذر على العين المجردة رؤيتها ، ومثل ال Photomicrographic وهى عدسة ميكروسكوبية تصور تفاصيل الأشياء الدقيقة وتوضحها للعين المجردة التى يتعذر على الناظر أن يتبين دقائقها ، كما يعتمدون على الخرائط والرسوم البيانية التى توضح الغامض المستغلق من المعلومات .

أفلام المعرفة والحرب العالمية

عندما بدات الحرب العالمية الاخيرة ، ظهرت اهمية أفلام المعرفة بوضوح ، واقدمت الحكومات فى مختلف الدول على انتاج هذا النوع من الأفلام . كانت الأفلام القصيرة والطويلة من افلام المعرفة ، تعرض طرق الوقاية من اخطار الغارات الجوية ، وتقوى الروح المعنوية فى نفوس الأهالى ، وتدفع عن قلوبهم عوامل الفزع واليأس والاستسلام . وكانت تشرح التدريب المهنى فى مختلف الفروع والحالات ، التدريب على التمريض ومقاومة الاعداء ، التدريب على صنع الآلات والمعدات الحربية ، والتدريب على طريقة استعمالها ، تسجيل الوقائع الحربية سواء الخاسرة منها أو الرابحة ، ودراسة أسباب الفوز أو الفشل فى كل من الحالتين رغبة فى تلافى الوقوع فى الأخطاء مرة ثانية .

ولا نزاع فى أن أفلام المعرفة لعبت دورا هاما فى حياة المدنيين والمحاربين على حد سواء ، فى فترة الحرب ، وما بعدها حتى اليوم . فقد اسهمت هذه الأفلام فى نشر العلم والتعليم ، وفى التدريب المهنى ، وتلقين المبادىء الصحية والتعليمات الزراعية ، وتسجيل انتصارات الانسان فى مختلف الفنون والعلوم .

وكانت الجهات المسئولة ، عن انتاج هذا النوع من الأفلام وما زالت ، هى ثلاث جهات : الحكومة بوزاراتها المختلفة ، والمؤسسات التجارية والصناعية والشركات والهيئات الفنية التى اخذت على عاتقها اقامة صرح افلام المعرفة ، من زمن بعيد . ويحسن بهذه الجهات أن تراعى باهتمام وعناية ، الناحية الفنية فى تصوير هذه الأفلام ، وأن تحقق الأهداف الانسانية فى عملها ، والا ينصب اهتمامها بالناحية التجارية ، كما هو الحال فى الأفلام الروائية عامة .

ان الفنانين العاملين فى ميدان افلام المعرفة ، يجب أن يعلموا علم اليقين ، أنهم فى ركب القادة والمصلحين ، الذين يعملون جاهدين لخدمة المجتمع ودفع الشعوب الى الأمام . ولقد خلقت هذه الأفلام فئة جديدة من الفنانين ، من مؤلفين وكتاب ومخرجين ومصورين .. الخ .

كما نظمت المهرجانات والمؤتمرات العالمية التى تقام كل عام خصيصا لعرض هذه الأفلام ، وتشترك فيها الدول المختلفة ، مثل الاتحاد السوفييتى وبريطانيا وكندا وفرنسا وايطاليا وبلجيكا والدانيمرك والسويد وتشيكوسلوفاكيا .. وغيرها من الدول ، التى تهتم بانتاج أفلام المعرفة على اختلاف الوانها وتباين أنواعها . لقد اصبحت هذه الدول الآن خمسين دولة . وفى كل عام يزداد عدد الدول المشتركة فى هذه المهرجانات ، ولقد ساهمت الجمهورية العربية فى الأعوام الأخيرة

بنماذج مشرفة من أفلام المعرفة ، فازت بكل تقدير واعجاب من الفنانين والنقاد ولجان التحكيم . وان أملنا لعظيم فى أن نعنى عناية خاصة بانتاج المزيد من هذه الأفلام ، فهى فى حقيقة الأمر خير سفير لبلادنا فى الخارج ، وهى خير رسول لتحقيق أهداف ثورتنا فى الداخل .

الجريدة السينمائية والأفلام التسجيلية

قلنا ان أفلام المعرفة هى الأفلام القصيرة أو الطويلة التى تنقل لنا ، الحقيقة والواقع دون أى زخرفة أو صناعة ، ودون أى تعديل أو تضليل . وهى تراعى الصدق والأمانة فيما تقدم من موضوعات على أن تتوفر فيها التسلية والفائدة فى وقت واحد .

وقد لا يدرك بعض الناس ، الفرق بين الجريدة السينمائية وبين الفلم التسجيلى . فكلا النوعين ينقل لنا الأحداث الجارية ، ومظاهر النشاط والتطور فى المجتمع الذى يحيط بنا ونعيش فيه سواء من الناحية الزراعية أو الصناعية أو الصحية أو الرياضية أو الاجتماعية . الأول وهو فلم الجريدة السينمائية ينقلها لنا فى سرعة وايجاز ، ويكتفى بذكر لقطات من الأحداث الجارية ومظاهر النشاط المختلفة ، وهو نوع من الصحافة المصورة ، مجرد تسجيل وتصوير ما وقع خلال الأسبوع ، بعد اضافة صوت المعلق عليه . وهذا النوع من الأفلام يعتمد كل الاعتماد على مهمة المصورين المنتشرين فى أنحاء العالم ، ولا يحتاج الى المخرج أو كاتب السيناريو (السرد الفلمى والاعداد السينمائى) مثل جريدة مترو ، وجريدة فوكس القرن العشرين ، وجريدة يونيفرسال ، وجريدة مصر الناطقة التى صارت الجريدة العربية فى الاعوام الاخيرة .

وقد حدثت قفزة فى تاريخ الجريدة السينمائية بعد ظهور سلسلة أفلام:

سير الزمن The March of Time

عام ١٩٣٥ ، وهذه السلسلة تتمتع بمكانة فريدة فى تاريخ السينما عامة ، فقد بدأت تجمع بين أغراض الجريدة السينمائية أو الصحافة المصورة كما قلنا ، وبين أغراض الفلم التسجيلى .

ويستغرق عرض الفلم من هذه السلسلة عشرين دقيقة ، وكانت تظهر شهريا ، وسارت الاعداد الاولى من هذه الأفلام على سياسة عرض ثلاثة أو أربعة موضوعات ، عن اهم الاحداث فى كل عدد ، على نسق الجريدة السينمائية ، لكن بعد دراسة الظروف والتفاصيل الخاصة بكل موضوع ، وتأليف الاعداد السينمائى لها ، والتعليق عليها بوجهة نظر جديدة ، تلتزم الصدق وعدم الانحياز وتوجيه الأنظار . وبعد ظهور عدة اعداد ، بدأت السياسة الجديدة ، وهى ان يختص العدد بموضوع واحد ، يلتقط الحدث الهام من بين الاحداث الجارية ، ويكتفى بدراسته ، واستقصاء كافة المعلومات ، وتحليل الموقف من جميع نواحيه ، ليكون العدد حجة ووثيقة تاريخية ، وهذا النوع من الافلام يحتاج الى الكتاب والمؤرخين والعلماء ، فى الاعداد والاخراج والتصوير .. الخ ، كأى فلم آخر . وهو يلاقى نجاحا كبيرا فى جميع أنحاء العالم ، اذ انه يعرض ناطقا بعدة لغات فى البلاد المختلفة . ومن الموضوعات التى عولجت فى سلسلة أفلام « سير الزمن » ما يلى :

بريطانيا بين الحرب والدعاية ، مدينة الفاتيكان ، أزمة المحيط ، شباب أمريكا ، المكسيك ، السلام فى رأى هتلر ، مشكلة الارجنتين ، أزمة الهند ، كندا الجديدة ، الفاشية داخل اسبانيا ، الطعام والحرب ، أوروبا فى مفترق الطرق ، مشكلة ايرلندا ، الباب الخلفى لطوكيو ، الاستعمار البريطانى ، حياة الطفل ، الحاجة الى المساكن ، داخل الصين اليوم ، القوة الفرية ، مشكلة فلسطين ، البنات فى سن المراهقة ، هل كل انسان سعيد ؟.. الخ .

وظهرت بعد ذلك سلسلة جديدة من الأفلام الشهرية بعنوان العصر الحديث The Modern Age سار فيها آرثر رانك على منوال سلسلة « سيرالزمن » وذلك بالاشتراك مع اثنين من الفنانين السينمائيين: سيرجى بولباندوف وجورج ايفان سميث ، وتمعرض الفلم الأول من هذه السلسلة بعنوان «بيوت للجميع» فى سبتمبر عام ١٩٤٦ ، وقامت أفلام «العصرالحديث» بعرض الأزمات العالمية ، والمشاكل الانسانية ، والتطورات الصناعية والحركات السياسية .. وكل هذا بصدق ودون محاباة أو تعصب . وفى نهاية عام ١٩٤٧ بلغ عدد العاملين فى هذه الأفلام حوالى خمسين فنانا وفنانة من المختصين فى علم الاجتماع والتاريخ والاقتصاد . ومن الموضوعات التى عولجت فى هذه السلسلة ما يلى :

سكوتلنديارد ، مصانع الغزل والنسيج ، فلسطين ، أزمة الفحم ، أزمة الطعام ، التقدم الصناعى فى استراليا ، برلين تحت الحكم البريطانى ، متاعب الحياة فى جاميكا .. الخ .

ومن الملاحظ أن هذه الافلام الشهرية ، يغلب عليها طابع الفلم التسجيلى . وأول من ابتكر كلمة الفلم التسجيلى هو جون جريرسون ، وقد اقتبسها من التعبير الفرنسى Documentaire وكانوا يطلقونه على أفلام الرحلات . واستخدم جريرسون هذه الكلمة لاول مرة ، فى مقال فنى نشرته له مجلة

نيـــــويورك ســـــن New York Sun فى فبراير عام ١٩٢٦ ، عندما تناول بالعرض والتعليـــق فلم « مونا » من اخراج روبرت فلاهرتى،وهو يصور فيه حياة سكان جزر البحار الجنوبية . وجريرســـون صاحب التعريف الرائع الدقيق للفلم التسجيلى اذ يقول : انه المعالجـة الفنيـة الخلاقة للحقــائق والاحداث الجارية » . وعلى مر الايام والســـنين ، صارت كلمــــة الأفلام التسجيلية تعبر عن نشاط سينمائى واسع ، يتمثل فى استخدام الافلام للتحليل الاجتماعى ، والوعى الانسانى ، ونشر الثقافة والعلم وهنا يحلو لى ان أردد القول المأثور : « ليس العـلم ما حفظ ، لكن العلم ما نفع »

أن مهمة الفلم التسجيلى تتلخص فى انه يتنـاول قطاعا من الحياة ، أو طبقة من طبقات المجتمــــع ، بالدرس والتحليل ، ثم يقدمها الى الجماهير فى صورة مرئية واضحة المعالم ، سهلة الفهم والادراك ، جامعة للمنطق السليم ، والفكر الناضج ، والشعور الطيب. ولهذا يجب أن يتوفر فى الفنان الذى يقوم بعمل هذا النوع من الافلام ، ثلاث صفات هامة وهى : البراعة فى عمله ، والايمان بفكرته ، والعمق فى احساسه ، حتى يصل عمله الفنى الى قلوب الناس ، ويؤثـر فى تفكيرهم واحساسهم .

الافلام العلمية

وهذه الافلام من أفلام المعرفة ، ولكنها لا تتشابه أو تختلط مع غيرها من الافلام . وهى اما أفـلام علمية بحتة للخاصة والدارسين ، واما أفلام علميـة مبسطة للعامة والجماهير .

وفى النوع الاول تقوم الافلام بتسجيل الاكتشافات الحديثة والاختراعات العلمية ، بكل دقة وتفصيل ، لتكون شبه سجل أو تقرير أو مرجع مصور للتاريخ والعلم . ومثال ذلك تصوير عملية جراحية هامـــة وخطيرة ، أو تفسير اختراع علمى دقيق.. الى آخر هذه الأبحاث العلميـة البحتة ، التى تفيد العـلم والعلماء وطلبة العلوم فى الجامعات والمعاهد .

اما النوع الثانى فان افلامه ، تقوم بمهمة الشرح والتبسيط ، والتبصير بالفوائد التى يجنيها الانسان من وراء التطورات العلمية ، أو تقديم بعض النصائح والارشادات الطبية او العلمية التى تفيد حياتهـم اليومية . مثال ذلك عمليات التمريض ، والوقاية من الامراض ، والوقاية من الغارات ، وطرق العـــلاج السريع .. الى آخر هذه المعلومات العلمية أو الطبية التى يجب على كل مواطن صالح ، أن يتدرب عليهـا ويلم بها ، والتى تفيده وقت الحرب أو الســلم فى المدينة أو القرية .

التربية والتعليم والارشاد

وهنا تتداخل ثلاثة أنواع من أفلام المعـرفة وهى الافلام التوجيهية ، والافلام التعليمية ، والافـــلام الثقافية وتقوم الوزارات المختصة بهذه الشئون بعمل هذه الافلام فى الدول الكبرى ، كما أن هيئة اليونسكو الدولية تشجع عمل مثل هذه الافلام ، وتقوم دائرة المعارف البريطانية بانتاج الأفلام التوجيهية على وجه التحديد . وقد بدأت هيئة الأمم المتحدة أخيرا تسهم فى عمل بعض هذه الافلام . وأهم ما يعنينا من هذه الانواع المختلفة من الافلام ، هو الفلم التعليمى،ولهذا فاننا نقصر الاشارة هنـــا على ملاحظـــات بعض المختصين وتجاربهم مما يحسن مراعاته أثناء عمل الافلام التعليمية .

ولقد بدأت ظاهرة الاهتمام بعمل الافلام التعليمية بعد الحرب العالمية الاخيرة ، عندما واجه العالم أزمة من نوع غريب . فقد لوحظ زيادة عدد طالبى العلم والدراسة ، زيادة مطردة وسريعة ، فى جميع البلاد كما لوحظ نقص عدد المدرسين ، وعدم كفايتهم فى بعض الاحيان ، عما تتطلبه حاجة المدارس والكليات فى كل مكان . ولم يجد المسئولون والمختصـــون فى الشئون التربوية ، حلا لهذه الازمة الا اســـتخدام الافلام فى منهاج الدراسة . وأصبحت عدة مـــواد دراسية ، يتم تدريسها عن طريق الفلم ، مثــــل الجغرافيا والتاريخ . والعلوم الطبيعية والرياضيـة والفنون الميكانيكية والصناعية ، والتربية الوطنيـة ، الى آخر هذه المواد التى يسهل تجميعهـــا وتبويب مراحلها وتفسير دقائقها فى أفلام مستقلة ، أو أفلام متتابعة ..

ان الكاميرا تستطيع زيارة الأماكن النائية ، والبلاد الغريبة ، والاماكن الخالية من السكان ، كما تستطيع زيارة الرواد فى مختلف الفنون والعلوم والابحـاث ، وعرض حياتهم وأعمالهم مع الشرح والتفسير ، وهى تقوم بتبسيط المعرفة وتقديمها للمتفرج ، كبيرا أو صغيرا ، بأسلوب يستسيغه العاملون فى كل الحرف والصناعات ، وكل هذا فضلا عما يقدمه من معـارف ومعلومات فانه يساعد الشبان على اختيار الاعمال التى تناسبهم وتتفق مع استعداداتهم .

والأفلام التعليمية سواء وضعت للاطفال والأحداث او للمراهقين والبالغين سن الرشد ، فهى تختلف كل الاختلاف عن الافلام الاخرى ، من حيث طريقـــة

الانتاج والاعداد والتوزيع . فهذه الافلام تعرض على مجموعات من الناس ، تختلف ثقافة وعلما ، حضروا الى السينما راضين أو غير راضين ، ليتعلموا كيف يعملون عملا من الأعمال ، أو كيف يجرى العمل فى عمل من الأعمال ، أو لتعريفهم بشىء يجب ان يعرفوه .. فالفلم فى هذه الحالة يكون عبارة عن نص مصور أو كتاب مرئى ، ويجب العناية باعداده وتنفيذه وعرضه ، والا حاد عن طريقه ، ولم يفد الفائدة المرجوة . يجب دراسة طرق التخطيط والانتاج والتوزيع ، والربط بين العاملين فيها برباط وثيق من التعاون والثقة والايمان . ان رجال التربية والتعليم لا يعرفون كثيرا عن صناعة الافلام ، وكذلك الحال مع العاملين والفنانين فى صناعة الأفلام ، فهم لا يعرفون كثيرا عن مناهج الدراسة ، والتدريب العملى فى المدارس والكليات المختلفة ، والتعاون بين الفريقين هو الحل الوحيد الذى يمكن أن يجعل الأفلام التعليمية ، قوية ومشرفة وممتازة .

ولا شك ان هذه الأنواع الثلاثة من أفلام المعرفة جديرة بكل عناية واهتمام : فالأفلام التوجيهية والتعليمية والثقافية ، هى المسئولة عن تعبئة الشعور العام ، وتحقيق أهداف الدولة ، وتربية النشء دعامة الشعب .

الدعاية والاعلام والاعلان

وهذه الأنواع من الأفلام كذلك ، قد تتداخل أيضا ويختلط علينا التمييز بين غرض كل منها . ولكن الأمر الذى لا شك فيه ، أن الدعاية والاعلان قد يلتقيان معا ، ولكن الاعلام أمر قائم بذاته مستقل ، يجب الا يتأثر بالدعاية والاعلان . فالشركات التجارية والمؤسسات الكبيرة هى التى تهتم بالدعاية والاعلان ، ولكن الدولة ، أو مصلحة الاستعلامات ، على وجه التحديد ، هى التى تعنى بالنشر والتوجيه والاعلام ، وذكر الحقائق والمعلومات .

وتختلف الآراء بين العاملين فى هذه الأفلام، فريق يميل الى أسلوب الدعاية السافرة المباشرة ، وفريق آخر يميل الى الاشارة من بعيد والدعاية غير المباشرة . واتباع أسلوب الفريق الأول قد يؤدى الى أن يهبط مستوى هذه الأفلام الى اللقطات السريعة التى نشاهدها فى الاستراحة ، تعلن عن البضائع بطريقة فجة غير مقنعة ، أو قد تصبح مليئة بالخطب والتوجيه والارشاد ، وهذه لا تنفع ولا تفيد . أما أسلوب الفريق الثانى ، فهو الطريق الصحيح الذى يحسن بنا اتباعه والاهتمام به .

لقد تعاونت شركات شل وفورد وتجارة الشاى الخارجية مع نخبة من الفنانين ، وكونت الوحدات السينمائية الخاصة بها ، وقدمت عديدا من الأفلام يغلب عليها طابع الثقافة العامة ، وفى ثنايا هذه الأفلام نلمح الاشارة اللبقة الذكية ، دون اقحام ، الى فضل هذه الصناعة أو التجارة فى المجتمع وضرورتها للحياة .

واذا كانت الشركات التجارية والصناعية ، قد تنبهت الى أهمية هذه الطريقة ، وصلاحيتها فى الاقناع والتأثير ، فلا شك أن مصلحة الاستعلامات أولى بأن تتبع هذا الأسلوب، فيما تنتجه من أفلام. واهم ما يجب أن تعنى به مصلحة الاستعلامات ، هو تجميع المعلومات والآراء ، واختيار الأفضل منها ، ثم تقديمها فى القالب الذى يثير انتباه عامة الناس ، ويصل الى قلوبهم .

أفلام الأطفال

عرف الاتحاد السوفييتى أهمية الفلم فى حياة الطفل منذ زمن بعيد ، فأنشأ الاستوديوهات والوحدات الفنية الخاصة بعمل أفلام للأطفال . وهذه الأفلام تروى الأساطير القديمة ، والموضوعات التاريخية ، والقصص العصرية التى تصور حياة الشعوب .

والفرض الأول والأخير من هذه الافلام ، هو تلقين الطفل ، رجل المستقبل ، المبادىء الانسانية والأخلاقية ، واعلاء همة النفس وعزيمتها ، والدفاع عن الحق والخير ، وكل ما له قيمة فى حياة الانسان . وهذه الأفلام اما أن تكون بالرسوم المتحركة والعرائس ، واما أن تكون تمثيلية . وتهتم استوديوهات جوركى وغيرها من الاستوديوهات بعمل الأفلام الروائية الطويلة والقصيرة ، التى تشيد بأعمال البطولة والأخوة والتضحية ، وهى تجمع بين الأطفال والأبطال فى موضوع واحد ، لتبرز كيف يكون التآلف والتعاون بين الكبار والصغار ، على تفهم أسرار الحياة ، والتغلب على الصعاب ، والترفع عن الصغائر . ولقد شاهدنا كثيرا من هذه الأفلام فى الأعوام الأخيرة ، ففازت باعجاب الكبار والصغار على حد سواء .

وفى أمريكا نجد الفنان العبقرى « والت ديزنى » الذى ابتكر الرسوم المتحركة، وقدم افلامه المعروفة بأبطالها وحيواناتها المحبوبة من كافة أطفال شعوب العالم . فمن منا لا يذكر « ميكى ماوس » وبلوتو والأوزة العجيبة ؟ ومن منا لا يذكر الأميرة والأقزام السبعة ، وغيرها من الافلام التى ذاع صيتهـا فى جميع الانحاء ؟.

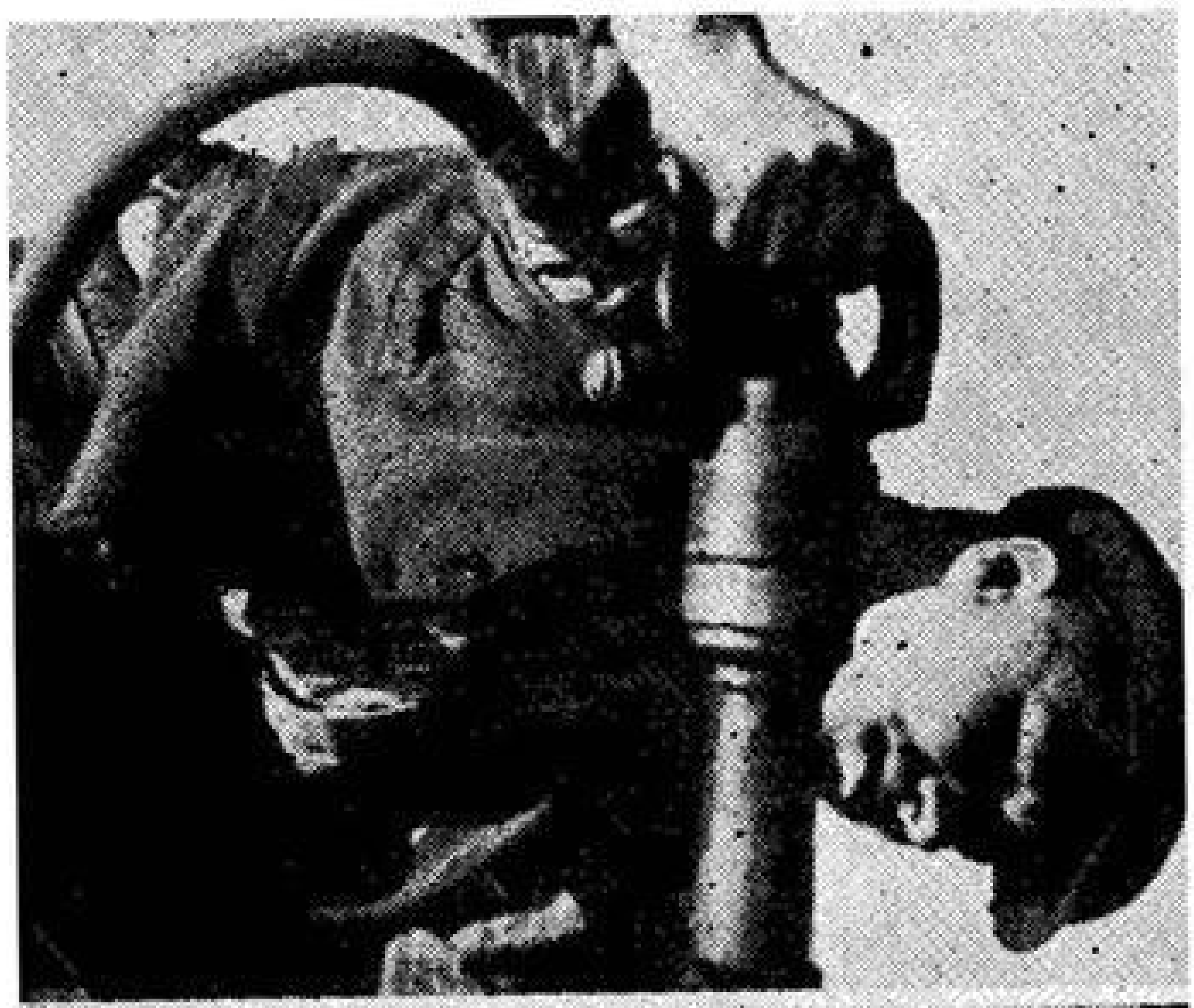
لقد نجح والت ديزنى نجاحا كبيرا فى افـلام الرسوم المتحركة ، وكرس حياته لخدمة جمهوره الحبيب وهو الاطفال فى كل البلاد . وقد تبعه بعد ذلك كثير من الفنانين من مختلف الدول فى هـذا الميدان ، وبرعوا فيه براعته . وهـذا النوع من الافلام ، مسل وخفيف ، ولكنه يمكن أن يحمل فى ثناياه المعانى السامية والمبادىء الجميـلة ، التى يتمناها كل محب للأطفال وللانسانية .

وفى أوروبا تكونت الشركات والوحدات الفنيـة التى اهتمت بانتاج أفلام للأطفال منذ عام ١٩٤٤ بعد انتهاء الحرب العالمية.وتفوقت تشيكوسلوفاكيا بنوع خاص على جميع البلاد فى عمل أفلام العرائس، وهى أفلام فنية رائعة ، تتطلب مجهودا شـاقا ، وعناية فائقة .

وفى بريطانيا أنشأت شركة « جـومون بريتش » قسما خاصا لانتاج أفلام الاطفال . وقد وجدت صعوبة كبيرة فى اختيار الوحدات الفنيـة التى تقوم بعمل هذه الافلام من كتاب ومخـرجين .. الخ .

فالفنان الذى يعمل فى مثل هـذه الافلام يجب أن يتفهم مطالب جمهوره ويتفاعل ويتجاوب معها . وهذا الجمهور يتراوح أعمـار أفراده بين السابعة والرابعة عشرة .

وبعد اعوام قليلة تكونت شركات أخرى لانتـاج هذه الافلام ، وتكون مجلس تربوى لتوجيه هـذه الشركات . ويقوم افراد هذا المجلس بجولات فى أنحاء البـلاد ، لزيارة المدارس ومراكز رعاية الشباب ، والحديث مع المسئولين والمعلمين والمعلمات ، لجمع المعلومات ومناقشة المشاكل التى تعترض حياة الاطفال والاحداث .. وكل هذا من أجل اعداد الافلام التى تهم هذا الجيل الصاعد وتفيده وتسليه فى وقت واحد .





« حوض السفن » اخراج بول روثا

« صيادو الأسماك » اخراج جريرسون



وقد نشطت حركة هذه الافلام اليوم ، عما كانت عليه منذ عشر سنوات . ولا نزاع في أن اهمية أفلام الاطفال ، تفوق أهمية أى نوع آخر من الأفلام ، فالطفل فى كل بلد ، يمثل مستقبل هذا البلد ، وتكوينه تكوينا طيبا وعاملا ، هو هدف هذه الافلام ، فالطفل فى كل بلد ، يمثل مستقبل هذا كبيرا ومالا كثيرا ، من أجل انتاج أفلام الاطفال : الطويلة والقصيرة ، لتكون دعامة قوية ، فى بناء المستقبل المضيء ، الذى يتمناه الجميع . فمن هنا يبدأ خلق العالم الجديد الذى نرجوه .



« مونا » اخراج روبرت فلاهرتى

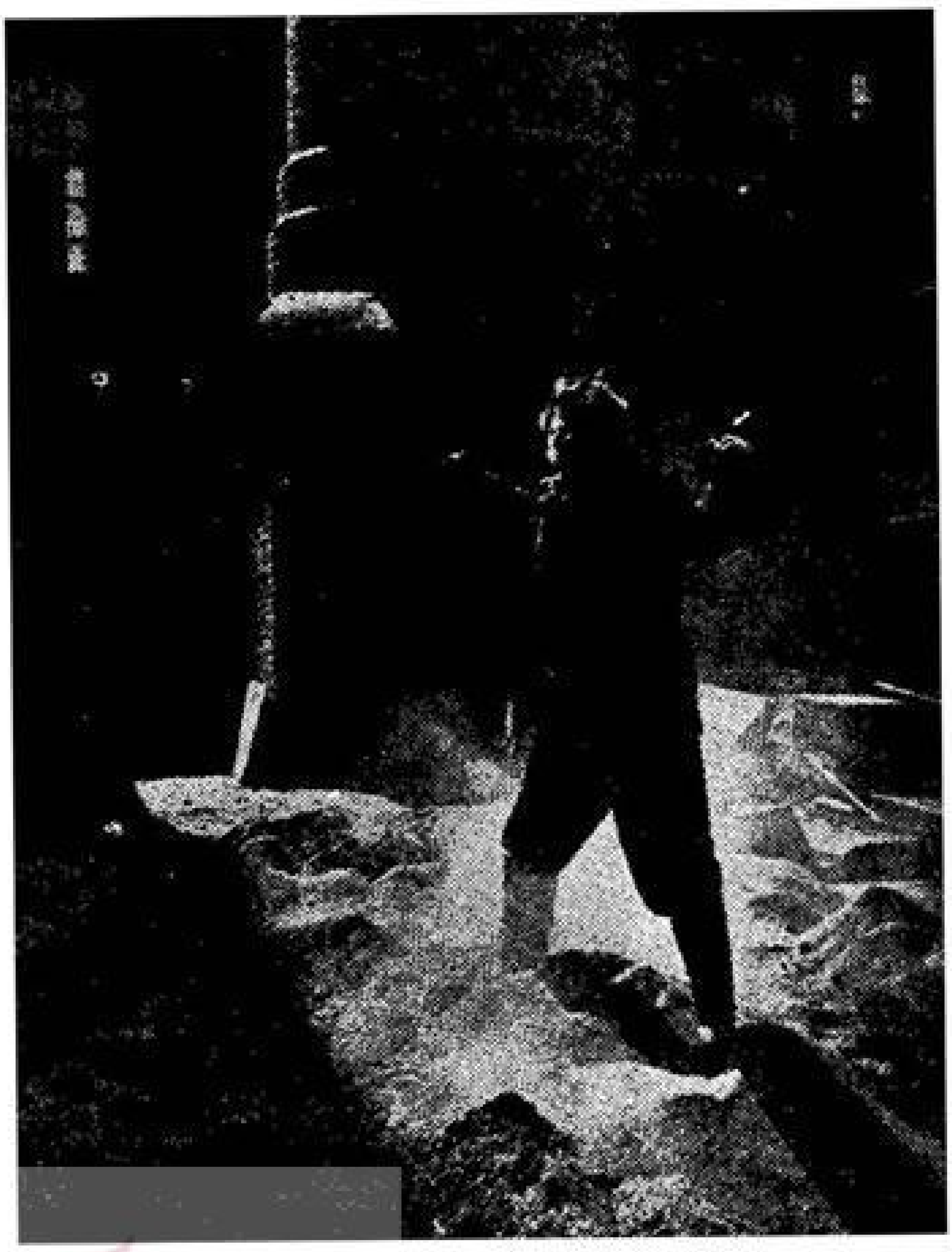
أفلام المعرفة فى مفترق الطرق

من الملاحظ أن المنافسة تقوم بين الافلام الروائية وأفلام المعرفة من زمن بعيد . وعمل أفلام المعرفة ، لا يتطلب ايجاد الاموال اللازمة لانتاجها فحسب ، وانما يجب ايجاد الفنانين المؤمنين برسالة هذا النوع من الافلام ، ثم تسهيل وسائل عرض أفلامهم وانتشارها فى طول البلاد وعرضها . يجب التوفيق بين شركات الانتاج ومكاتب التوزيع ودور العرض ولهذه الاسباب مجتمعة ، كانت الحكومة من وراء العاملين فى هذا الميدان ، فى اية دولة من الدول ، سواء كانوا أفرادا أو شركات ، تمدهم بالمال اللازم ، وتقدم كافة المساعدات والاعانات ، ثم تضمن لهم عرض انتاجهم فى النوادى والجمعيات ، فى المدارس والكليات ، وفى مراكز رعاية الشباب ، سواء فى المدينة أو القرية . والحكومة هى التى تستطيع أن تفرض على دور العرض قبول نسبة معينة من هذه الافلام المختارة .

« أغنية سيلان » اخراج بازيل رايت



وقد انقسم العاملون فى أفلام المعرفة الى فريقين: فريق يناصر الفلم التسجيلى الخالص ، وفريق يؤيد فكرة مزج الموضوع التسجيلى بشىء من الحبكة الروائية . ولا شك أن كل فلم يختلف عن الفلم الآخر ، من حيث موضوعه ، ومن حيث الجمهور الذى يعرض عليه الفلم . فالموضوعات الاجتماعية والتوجيهية ، الخاصة بالفلاحين والعمال ، أو الاطفال والاحداث ، يجب أن تراعى فيها البساطة والوضوح والقصة الروائية، التى تسترعى انتباههم، دون أن تفسد الاساليب القصصية والروائية الاهداف الرئيسية للموضوع ، وهى السبب الأصلى فى انتاج مثل هذه الأفلام ، والا ضاعت قيمتها وتأثيرها ، وكانت أفلاما فاشلة .



« الأم » اخراج بودفكين

وهناك موضوعات أخرى ، نجد اننا مضطرون فيها الى تطبيق أسلوب الفريق الاول ، وهـــو تغليب طابع الفلم التسجيلى الخالص ، مثل الافلام التى تعرض لحياة العلماء والفنانين ، وتقدم نماذج من أبحاثهم واكتشافاتهم ولوحاتهم واعمالهم الفنية، ومثل الافلام التى تعرض تاريخ الآثار ، وأصول فن المعمار ومدارسه ، الى غير ذلك من الافلام الثقافية والتوجيهية ذات الموضوع الرفيع أو الفرض الخاص التى تفرض طبيعتها اتباع أسلوب الفلم التسجيلى الخاص .

أفلام المعرفة فى بلادنا

يؤسفنى ان أقرر ان صناعة الافلام فى بلادنا ، نشأت ونمت وتطورت ، وهى تهتم بالناحيـــة التجارية ، دون النواحى الادبية والفنية ، وذلك فى ظل المجتمع الراسمالى الذى كنا نعيش فيـه واذا كان بعض السينمائيين المخلصين قد حاولوا تقديم نماذج مشرفة من الافلام الروائية ، تعد من روائع الانتاج الفنى ، الا أن أفلام المعرفة لم تلق اهتماما كبيرا من العاملين فى الحقل السينمائى ، وقــد حاول بعض الفنانين اخراج مثل هـــذه الافلام ، ولكنها لم تلق نجاحا أو رواجا ، فقد كانت هـــذه الافلام نتيجة جهود فردية متفـــرقة عبر السنين الطويلة . وكان يغلب على الافلام القصيـــرة طابع الاستعراض من رقص وغناء ، أو الدعاية المباشرة لاحدى الشركات التجارية والصناعية . وقد قـــام استوديو مصر بمجهودات فى هذه الناحية ، ولكنها لم تلق التشجيع والتأييد من المسئولين ، فاختفت بدلا من ان تتقـــدم . ومن الوزارات التى اهتمت بعمل هذه الافلام القصيرة وزارة الزراعة ووزارة الصحة ، وكان ذلك فى فترات متقطعة لم تأخـــذ صفة الاستمرار .

هذه جهود ومحاولات صادقة لا يمكن انكارها ، لكن الحقيقة الواضحة التى لا ينكرها احـــد ، ان أفلام المعرفة ، بمفهومها السليم ، لم تثبت وجودها، الا منذ عشرة اعوام . وكانت وزارة الثقافة والارشاد القومى ـ وما زالت ـ هى الجهة المسئولة عن هذه الطفرة الجليلة ، فى انتاج أفلام المعـــرفة ، وتدعيم كيانها بشكل فنى مشرف . كما قامت مصلحـــة الاستعلامات وادارة الشئون العـــامة للقوات المسلحة بانتاج عدد غير قليل من هذه الافلام .

وقد اشتركت وزارة الثقافة والارشاد القومى فى المهرجانات العالمية ، بنماذج من أفـلام المعرفة فازت بنصيب وافر من التقدير والاعجـــاب . ولا نزاع فى أن وزارة الثقافة والارشاد القومى ، قامت بجهود ضخمة فى رفع مستوى السينما العربيـــة ، وفى تدعيم صرح أفلام المعرفة بكافة أنواعها ، وذلك بانشاء مؤسسة دعم السينما ، وتخصيص الجوائز والمكافآت التشجيعية للعاملين فى صناعة الافلام .

وقد أولى سيادة الوزير الدكتور ثروت عكاشه أفلام المعرفة عامة ، وأفلام الاطفال خاصة ، اهتماما كبيرا ، فى نهاية العام الماضى ، فأصـــدر قـــرارا بتشكيل اللجان الفنية لدراســـــة الموضوعات واعدادها ، لتقوم مؤسسة دعم السينما بتنفيذها وانتاجها ، فى الاطار الفنى اللائق بنهضتنا الحالية .

وأفلام الاطفال هى النوع الوحيـــــد من افلام المعرفة ، الذى لم يهتم به فى بلادنا احد من قبل . ونحن اليوم ، فى اشد الحاجة الى المزيد من هـــذه الافلام ، القصيرة منها والطويلة ، من أجل بنـــاء الوطن على دعائم قوية من الاخلاق الكريمة ، والمثل العليا .

مع الموسيقى

بقلم : الدكتورة سمحة الخولى

شعور جميل بالتفاؤل والارتياح يملأ نفسى عندمااسترجع الأحداث الموسيقية الهامة فى هذا الموسم الحافل المنوع ، فحياتنا الموسيقية تتضح معالمهـــا وترسخ أصولها وتتسع دائرتها ويزداد انصـــارها عاما بعد عام . فمنذ بدأ أركسترا القاهرة حفلاتـــهفى اكتوبر ونحن نستمتع بمستوى طيب منـــوع فى النشاط الموسيقى يدل على تقدم مطرد تدفعـــــهحاجة اجتماعية حقيقية ، وتوجهه روح رشـــيدة مستنيرة ، تستفيد دائما من تجارب المـــــاضى ،وتسعى أبدا نحو الارتفاع بمستوى الذوق الموسيقى .

أركسترا القاهرة

واذا كان هذا الموسم الفنى قدقدم فى صـــالات الموسيقى والمسارح ـ الرسمية والأجنبية ـ قدرا طيبا من الموسيقى الأركسترالية وموسيقى الحجرة والأداء الانفرادى ، الا انه خيب الظن فى الحفـــلات السمفونية حيث كان موسم الأركسترا قصـــيرا حتى لكأنه موسم رمزى ، فأركسترا القاهـــــرة السمفونى هو محور النشاط الموسيقى وأداتـــــه الأولى ، وعليه يقع العبء الأكبر فى نشر الموسيقى السمفونية ، التى هى قمة التفكير الانسانى فىعالم الموسيقى ـ ولذلك كانت حفلاته الاربع غـــــير متكافئة مطلقا مع ضخامة رسالته الفنية ، وزاد من حدة ذلك الشعور بهامشيتها ، أن الاركسترا تجول بجمهوره فيها بين عدة أماكن فآنا فى دار سينما وآنا على مسرح غير ملائم ، فمتى تكون للاركسترا قاعة ثابتة تحيط نشاطه بجو من الاستقرار المادى والمعنوى ؟ . .

ولا أريد أن أطيل الحديث عن تفاصـــــيل تلك الحفلات القليلة ، ولكنى أرجو ـ ويشاركنى فى ذلك محبو الموسيقى جميعا ـ أن يعوضنا الأركسترا عنها تعويضا كافيا مشبعا فى الجزء الثانى من موســـمه الذى يبدأ فى الربيع فى منتصف أبريل ، وارجـــو ان يعود مرة أخرى الى تقليده الحميد ، الذى كان لـــه أفضل الأثر فى نشر الوعى الموسيقى ، وهـــو تخصيص حفلات للطلبـــة بأثمان رمزية . وليس يكفينا أن نرى اسم الأركسترا على رأس اعلان عـــن حفلة من العزف الانفرادى « ريسيتال » ينظمهـــا لعازف أو عازفة زائرة ـ مثل العازفة الأرجنتينية كورا آشافال ، وعازف الكلارنيت بتســـوللو ـ أو ينظمها لأركسترا زائر مثل اركسترا ايســـتمان فلهارمونيا ، فنحن نريد من الأركسترا فنـــــه السمفونى الذى تخصص له وحمل اسمه ، ونتطلع الى اليـــوم الذى يتفرغ فيـــه لتلك الرســـالة الجليلة .

أركسترا ايستمان

ومن المعالم الكبيرة فى هذا الموسم حفـــلات اركسترا ايستمان وهو أركسترا معهد موسيقى ايستمان بمدينة روشستر « بنيويورك » وكل أعضائه الذين يزيد عددهم عن الثمانين من طلبة المعهد وقائده : هوارد هانسون ، مدير المعهد ، من الشخصيات الأمريكية البارزة فهو مؤلف معروف له أعمال شهيرة سمعنا منها السمفونية الثانية ، « الرومانسية » فى روحها وان كتبت بلغة معاصرة . ولقد كانت زيارة موفقة لبلادنا التى لا يزال تعليم الموسيقى المتخصص فيها يخطو خطواته الأولى ، اذ ضرب لنا هذا الأركسترا مثلا حيا فى التماسك والنظام والاجادة فقدم ثلاثة برامج ممتازة تمثل أساليب فنية متباينة امتدت من برسيل الى رافيل وشوستاكوفتش وسترافنسكى ، وابرز صفة فى اداء هذا الأركسترا هى التماسك والانسجام التام وروح الجماعة المتأصلة فيه رغم حداثة نشأته فهو بين يدى قائده كائن واحد كبير يستجيب فى مرونة وحساسية ودعة لاشاراته ، وما زالتذكرى الحفلة الثانية التى قدمها فى سينما أوبرا ماثلة فى وعى الجمهور المتحمس وخاصة فى الأداء اللامع لمتابعة رافيل « الأوزة الأم » .

فرقتا ميونيخ دباخ

وما دمنا بسبيل الحديث عن النشاط الأركسترالى فلابد لنا هنا من الاشارة الى مناسبتين فنيتين على قدر كبير من الأهمية ، ففى أواخر يناير زارتنا فرقة تساعى ميونخ الألمانية وهى فى الواقع اركسترا صغير يتألف من تسع آلات وترية وآلات نفخ . وقد عزفت برنامجا واحدا كان بلا شك من أهم الأحداث الفنية فى هذا العام اذ قدم لنا مستوى ممتازا فى الأداء لا يحظى بمثله فى القاهرة . ومن الأشياء التى لا تنسى رباعية الاوبرا والوتريات لموتسارت التى عزف الاوبرا فيها « كورت كالموس » الفنان الذى سنذكره دائما مرتبطا بأقصى ما يمكن أن تؤدى به موسيقى موتسارت من حساسية ورقة بللورية أحاطت آلة الاوبرا بهالة من الشفافية والاناقة تختلف كثيرا عن الحدة الأنفية التى نسمعها بها فى الأداء الأركسترالى عامة . ومن المؤلفات الألمانية المعاصرة سمعنا كابرتشيو من تاليف « جنسمر » (ميونخ) كتب خصيصا لهذه الفرقة ونجح فى ابراز خصائص كل آلة على حدة فى كتابة متقنة جيدة ، أما الرقصات الالمانية من تأليف « فرنراك » فهى ثقيلة الخطو مألوفة السياق .

ومن نفس هذا المستوى الممتاز كان اداء جماعة « صوليست باخ » الألمان وهى جماعة من العازفين الممتازين على الالات الوترية وآلات النفخ تخصصت فى اداء أعمال باخ اداء مثاليا ممحصا وليس غريبا أن يتولوا عزف باخ فى أنقى صورة ، فمن بينهم عازف الهاربسكورد الذى كان خليفة باخ فى العمل بكنيسة سانت توماس بليبزيج . وشمل البرنامج ملامح من فن باخ الفنائى والآلى الدنيوى فبدات الحفلة بداية لامعة تألق فيها عازف الفلوت « لينده » فى متابعة الفلوت والاركسترا فى مقام سى الصغير واجاد كل الاجادة ، واختتمت بكانتاتا غير دينية هى « تبددى ايتها الأشباح القاتمة » .

موسم الأوبرا اليوغسلافية

أما الاوبرا فقد كان لها نصيب وافر من نشاط هذا الموسم بدت فيه ظاهرة جميلة طالما تمنيناها من قبل اذ طالما تعالت الصيحات تناشد القائمين على أمر الأوبرا أن يوسعوا أفق الجمهور باستقدام فرق من بلاد مختلفة وخاصة المانيا التى ساهمت مساهمة ايجابية فى تطور الأوبرا منذ القرن التاسع عشر وكان لها الفضل الأكبر فى رفع الدراما الموسيقية الى انقى واعظم صورة ، وقد كان هذا الموسم الحالى نقطة تحول هامة تلقاها الجمهور الموسيقى باغتباط وارتياح اذ قدر قيمة الأفق الجديد الذى يتفتح له بسماع اوبرا مثل « أوجين اونيجين » لتشايكوفسكى واوبرات لموتسارت وبيتهوفن وفاجنر ، وهكذا اخذت سحب الاوبرا الايطالية التى تكثفت حولنا تتبدد شيئا فشيئا بعد أن لاحقتنا سنين طويلة وحجبت عنا كل ما عداها .

ومجمل القول فى الأوبرا فى هذا العام انها قدمت لنا مستوى يفضل فى نوعه وادائه كل ما سمعنا من اوبرات منذ اعوام طويلة فالموسم اليوغوسلافى قد نجح فى اختيار « أوجين اونيجين » لتشايكوفسكى فهى نموذج للون عميق فى الأوبرا لا يستند على البطولية والاستعراضية التى تتسم بها أغلب الأوبرات الايطالية فى القرن التاسع عشر . والقصة

والموسيقى على مستوى عميق معبر وليس غريبا أن ينجذب تشايكوفسكى نحو هذه القصة التى تتناول مشكلة نفسية داخلية لبطل أحس بالضياع بين الطبقة الاجتماعية الزائفة وبين تأنيب الضمير لأنه قتل صديقه وبين سوء حظه الذى جعله يرفض حبا صادقا مخلصا ، وموسيقاها جيدة معبرة ولحنيتها غنائية متدفقة بالعاطفة الجياشة التى تمتاز بها موسيقى تشايكوفسكى وخاصة فى القمم الكبيرة مثل السمفونية السادسة ، ومما جعل لهذه الموسيقى قيمة فنية خاصة ان مؤلفها يدير الحانه ويعالجها بمهارة المؤلف السمفونى فيربطها بالشخصيات ويحورها تبعا للمواقف المختلفة تحويرا يضيف الى المتعة العاطفية عنصرا عقليا قيما .

ولقد أجادت « تاتيانا » البطلة فى غنائها وفهمها لشخصية الدور اجادة كبيرة بفضل صوتها الصافى المدرب ومظهرها الرقيق ، ولكن المغنين الرجال وخاصة « أونيجين » كانت تنقصهم الحرارة والتعبير المقنع .

اما اوبرا «دون كيشوت» فهى ليست جديدة علينا اذ سبق أن شاهدناها فى الموسم اليوغوسلافى الماضى ، وكان الاولى أن يتيح لنا هذا العام تجربة فنية جديدة ، ومع ذلك فيكفى لنجاحها ان يضطلع بدور البطولة فيها فنان كبير مثل «شانجالوفتش» الذى أدى دون كيشوت أداء فياضا لا ينسى ، وأثبت القدرة التأثيرية الهائلة للموسيقى والغناء والتمثيل وحدها دون الاستناد الى الكلمات فقد كان يغنيها بلغته اليوغسلافية التى لم نفهم كلمة واحدة منها . وكذلك أجاد « سانشو » فى تجسيم شخصية التابع الامين المخلص لسيده الذى يعيش بنصف وعيه مع خيالات سيده ويعيش بالنصف الاخر فى الواقع الاليم الذى يسخر من أحلام هذا السيد ويهزأ بها . ومثل هذا العمل الفنى كان جديرا أن يحظى بنجاح شامل بفضل بطله المجيد ، لولا ضعف صوت البطلة « دولسينيا » وقصوره الملحوظ ، فكانت تجهد فى الاجزاء القوية وتتكلف فى الغناء والتمثيل تكلفا يثقل على المشاهد ويبدد الجو النفسى المتكامل فى الأوبرا

الكورال المصرى

على أن موسم الأوبرا اليوغوسلافية ليستحق منا عناية خاصة لأنه وضع أمامنا تجربة جديدة هامة ، فالمفنون اليوغوسلاف كانوا يغنون بلغتهم ، ولكن الأجزاء الكورالية ترجمت الى اللغة العربية للمرة الاولى وهى لفتة نفسية بارعة خففت وطأة الاستماع الى الأوبرا بلغة غريبة تماما وأهم من ذلك أنها فرصة طيبة لتجربة ترجمة الأوبرات الى اللغة العربية ولو جزئيا فى أول الأمر .

وتجربة الغناء فى الأوبرا بلغتين ليست غريبة فقد مارستها قبلنا بلاد أخرى وواجهت فيها مثل ما نواجه من الصعاب ، ولكن اذا كان لابد من الجمع بين لغتين فربما كان الأوفق أن تكون احداهما هى اللغة الأصلية التى وضعت بها الأوبرا . على أن الجمع بين لغتين فى الاوبرا أو ترجمتها كلها أمر يحتاج الى شىء من التأمل والروية فله من المزايا مثل ما عليه من المآخذ ، وخلاصة القول ، ان هذه التجربة تفتح الباب امام تجارب مستقبلة على ضوء اعتبارات فنية وعملية عديدة ربما تناولتها بالتفصيل فى مجال آخر .

أما الكورال المصرى فكان أداؤه فى الموسم اليوغوسلافى طيبا رغم بعض الهنات فى عدم تطابق مواضع دخول الاصوات أحيانا ، وبين نقص الانسجام بين طبقات الأصوات المختلفة ، ولكن من حقه علينا ان نعترف بأنه أجاد فى « دون كيشوت » فى الفقرات التى اقتصرت على أصوات الرجال الذين غنوا بتعبير صادق مؤثر

موسم الأوبرا الألمانية

منذ مطلع هذا القرن تولت ألمانيا دور القيادة فى الأوبرا ففيها اليوم أهم مؤلفى الأوبرا المعاصرين وأحدث مسارحها واتجاهاتها ، وكذلك كان الموسم الألمانى الحالى فى القاهرة جديرا بهذه السمعة الفنية العالية سواء فى أصوات المغنين او فى قواد الأركسترا حيث أجاد القائدان آرتور جروبر ، وهانس كاست فى تدريب الأركسترا على موسيقى موتسارت ، وبيتهوفن بصفة خاصة ، وكان الاخراج فى مجمله متماسكا متصلا حيا رغم تعدد العناصر المشتركة وعدم تعودها على العمل معا .

واوبرا « الاختطاف من السراى » لموتسارت تمثل نوعا خاصا من الأوبرا الألمانية « سنجشبيل » التى تجمع بين الشخصيات والمواقف الفكاهية وبين مقومات الاوبرا « الجادة » وموضوعها مرح لطيف وكذلك كانت موسيقاها رشيقة خفيفة ولكنها

جيدة متماسكة فى حبكة فنية ممتازة ، ولقد شاهدناها على مسرح الأوبرا فى اطار ممتاز من الغناء الجيد ـ وخاصة جورج شنابكا فى دور عثمان ، فهو من الادوار الفذة فى تاريخ الاوبرا ، فهو يتطلب نطاقا صوتيا متسعا جدا ، وقدرة تمثيله كبيرة فى الوقت نفسه ـ والعزف الأركسترالى المتقن السلس الذى يعبر عن رقة أسلوب موتسارت وتوثبه ، ولكن كانت كوليت لوران فى دور كونستانسة « البطلة » بعيدة عن طبيعة الأصوات « السوبرانو » الناعمة المتألقة التى يحتاج اليها مثل هذا الدور .

وأوبرا « فيديليو » أوبرا بيتهوفن الوحيدة ، كانت اول مرة تقدم فيها على مسرح الأوبرا عندنا (فيما أعلم) . وهى كبناء درامى ضعيفة وربما كان من أسباب هذا الضعف المزج بين الحوار الكلامى « الذى يساير جو الأوبرا الهزلية عادة » وبين الغناء الدرامى ، وربما كان ترتيب الفصول حتى بعد ضغطها من ثلاثة الى اثنين من عوامل ضعفها المسرحى ، واذا اخذنا فى الاعتبار ان بيتهوفن لم يكن مؤلفا غنائيا اصلا ، وان افكاره الموسيقية من طبيعة قصيرة محددة القسمات ليس لها الانسياب الغنائى ذو القوس الواسع ، فاننا نفهم لماذا شقت « فيديليو » طريقها الى النجاح بصعوبة وتعثر وبعد مراجعات وتعديلات كثيرة ، وليس ادل على غلبة العنصر الروحى فى طبيعة بيتهوفن وعمق مشاعره من ان هذه الاوبرا نجحت بفضل قوتها المعنوية المركزة فى مشهد السجن الذى أسفر عن تحرر فلورستان بفضل زوجته المخلصة ليونورة ، والموسيقى التى عبر بها بيتهوفن عن فرحة التحرر والخلاص (فى الثنائى بين فلورستان وليونوره) من أعمق واعظم ما كتبه هذا العبقرى حتى لتضارع فى عنف تأثيرها الأخاذ قممه الكبيرة مثل السمفونية التاسعة (الكورالية) ، فموسيقاها تتملك المشاعر فى اقناع مذهل لا يبلغه الا الفن الأصيل النابع عن روح كبيرة يملؤها شعور متأجج بقيمة التحرر ومعنى الخلاص . .

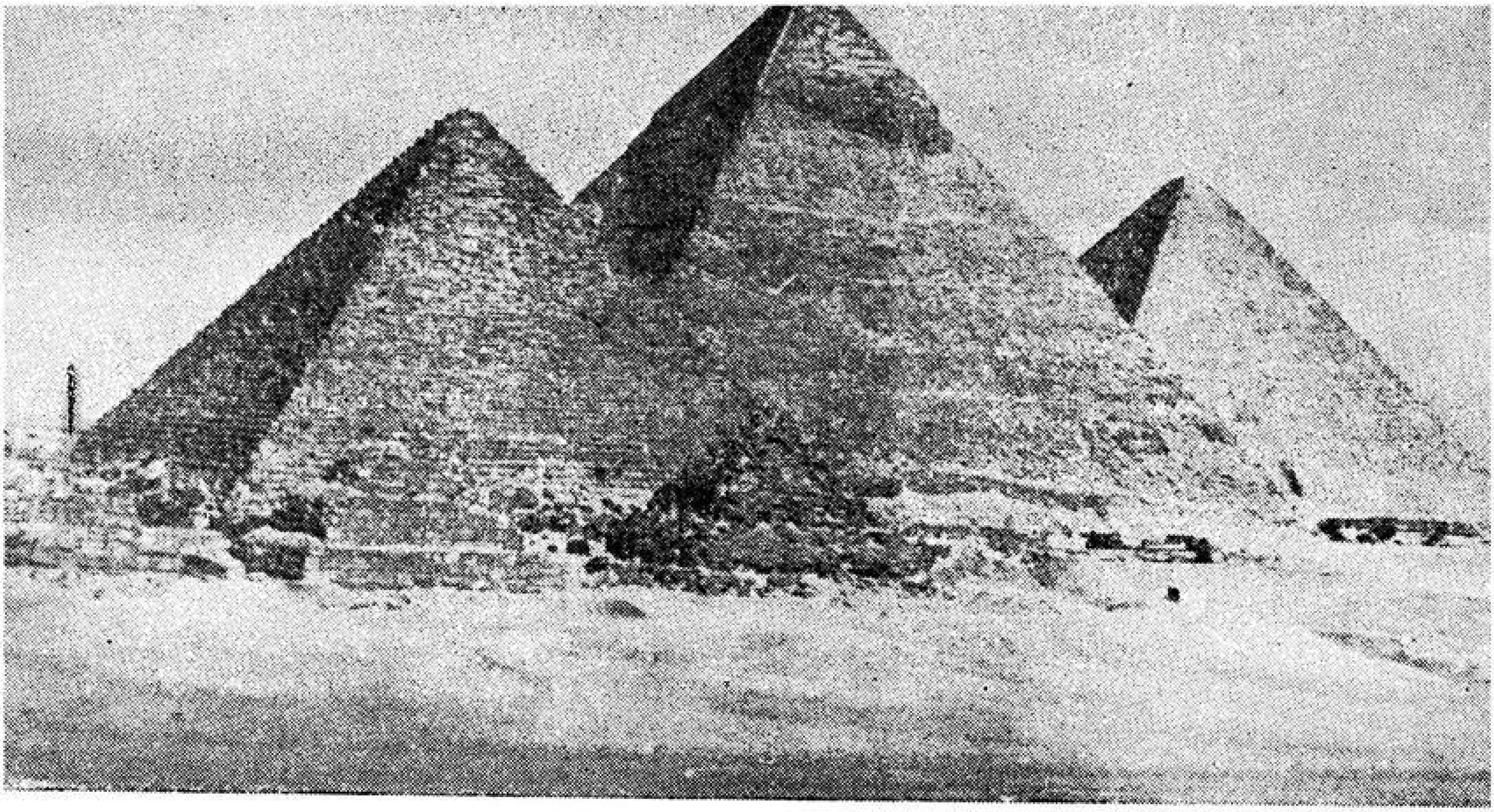
ولقد كان من حسن حظى انى شاهدتها فى الليلة الأولى حين غنى « الفريد كوتسوب » دور فلورستان ، فهو فنان يحق لالمانيا ان تفخر بطاقته الصوتية والتعبيرية الهائلة ، وكذلك نجحت « هيرتا فيلفرت » فى دور فيديليو (ليونوره) ولكن صوتها لم يكن دائما طيعا لتعبيرها الدرامى الحى .

واختتم الموسم باوبرا « الفالكيرى » لفاجنر وهى الأوبرا التى تسبق ثلاثيتها العملاقة « خاتم النيبلونج » وهى نموذج لقمة الأوبرا الرومانسية الالمانية ، وفيها التقى جمهورنا بعبقرية فاجنر البنائية وقدرته البارعة على ربط « الحانه الدالة » على الشخصيات ربطا سيمفونيا متسقا تسيره المواقف الدرامية المتغيرة وتضفى عليه لونها الخاص ، ولعل جمهورنا الذى تعود على « واقعية » الأوبرا الايطالية فى نهاية القرن التاسع عشر يحتاج الى توثيق معرفته بفن هذا العبقرى الجرمانى الذى ملك ناصية الدراما الموسيقية وخلق منها فنا متكاملا بفضل لغته الهارمونية الكروباتية المتلونة ومجموعاته الصوتية البارعة وكتابته الاركسترالية الحافلة حيث يضطلع الاركسترا بمهمة أكبر بكثير من مجرد المصاحبة . ومن المجموعات الصوتية الغريبة الموفقة مجموعة الفالكيريات (أو الفتيات المحاربات) فى الفصل الاخير حيث سمعنا انشادا سماويا رائعا من ثمانية أصوات نسائية فذة كان لها أصدق الأثر فى اضفاء ذلك الجو السماوى الالهى على الاسطورة الجرمانية التى خلق منها فاجنر حبكة مسرحية وموسيقية هائلة

ولقد كان الاخراج والأداء الفنائى ممتازا حقا ، ونذكر بصفة خاصة اليزابيث شارتيل فى دور « فريكا » ونيراليتش فى دور « فوتان » ، ولكن الاركسترا وجد فى هذه الموسيقى العويصة امتحانا عسيرا له خرج منه بأداء يعوزه التماسك والاتقان وتعيبه نوتات غير واضحة . وأصوات غير منسجمة لا من آلات النفخ النحاسية فقط بل ومن الوتريات أيضا .

* * *

وقد يعجب القارىء لماذا لم أشر حتى الآن الى « الوطواط » ليوهان شتراوس .. وذلك لانها أوبريت خفيفة لا تنتمى روحيا ولا فنيا الى جو الأوبرا الحقيقية ولذلك ، آثرت أن اتحدث عن الأعمال الدرامية الكبيرة وحدها أولا ـ وانى لأتساءل لماذا هذا الخلط بين جوين متباينين جو الاوبرا والاوبريت ، ومثل هذا لا يحدث ابدا فى الخارج فلكل منهما جمهوره وفنانوه ومسارحه وحبذا لو استقل الفنان عندنا أيضا وعاش كل منهما حياة مستقلة مزدهرة .



اهرامات الجيزة الثلاثة .. كانت ولا تزال احدى عجائب العالم

من روائع الفن المصري

اهرام الجيزة ومعابدها

بقلم
الدكتور محمد انور شكرى

ان ابرز مايدل على مصر القديمة عمائرها الضخمة الرائعة ، فقد انشأ المصريون لآلهتهم المعابد العظيمة فى كل مكان ، واقاموا الصروح والمسلات تسمو بذراها فى عنان السماء ، وشيدوا القبور الضخمة لتحمى مومياواتهم عوادى الزمن ، ولتؤوب اليها ارواحهم كلماشاقها ان تزور أجساد أصحابها. ولم يكتف المصريون بذلك وانما اقاموا فى هذه المنشئات على اختلافها التماثيل من أحجام وأحجار مختلفة ، وزينوا جدرانها بالصور والنقوش ، واودعوها ما لا يحصى من مصنوعاتهم فحوت بذلك كله امثلة رائعة من فنونهم وصنائعهم ، تحكى عن قدراتهم ومواهبهم ، وتصور حياتهم ونواحى نشاطهم ، وتنطق بأخبارهم وما خالوا من عقائد وتصورات .

وما من ريب فى انه كان لطبيعة مصر اثر كبير فيما قام فيهامن منشئات، فانبساط واديها، والهضبتان اللتان تكتنفانها، واستقامة خطوطها، وصفاءسمائها، وسطوع شمسها ، وجلاء مظاهرها ، وتوفر الأحجار المختلفة فيها ، كل ذلك كان له أثره فيما انشأ المصريون من بناء ، بيد أنه ما كان لهذه الظواهر والعوامل أن تؤتى ثمارها الطيبة لو لم تجد شعبا

ذا طبيعة صافية ، وحس مرهف يدرك الهاماتها ، ويستجيب لدواعيها . ثم ماذا يفيده هذا كله اذا لم تكن لهذا الشعب اغراض ومطالب يرنو الى تحقيقها، تحدوها عقائد وتصورات ، وتصاحبها كفاءات وقدرات ؟ وقد شاءت الأقدار أن تتلاقى جميع هذه العوامل والأسباب ، فتكون لمصر عمارة ذات طابع خاص ، تختلف طرزها باختلاف الظروف والملابسات مما يدل على اصالتها وصدق تعبيرها عن العصور والأزمنة التى أنشئت فيها .

وترجع الأصول الأولى للعمارة المصرية الى عصور ما قبل التاريخ ، غير انه لم يبق منها شيء يذكر لبعد زمنها وهشاشة مادتها ، وقد كانت من اعواد النبات واغصان الشجر وجذوعه ، ومن الطين ثم من اللبن ، بيد انها تركت أثرها واضحا فى المبانى الحجرية من عهد زوسر ، أول ملوك الأسرة الثالثة، اذ تتميز مبانيه فى سقارة بتكسر خطوطها، وأساطينها المقناة ، أو التى فى شكل حزمة من أعواد النبات

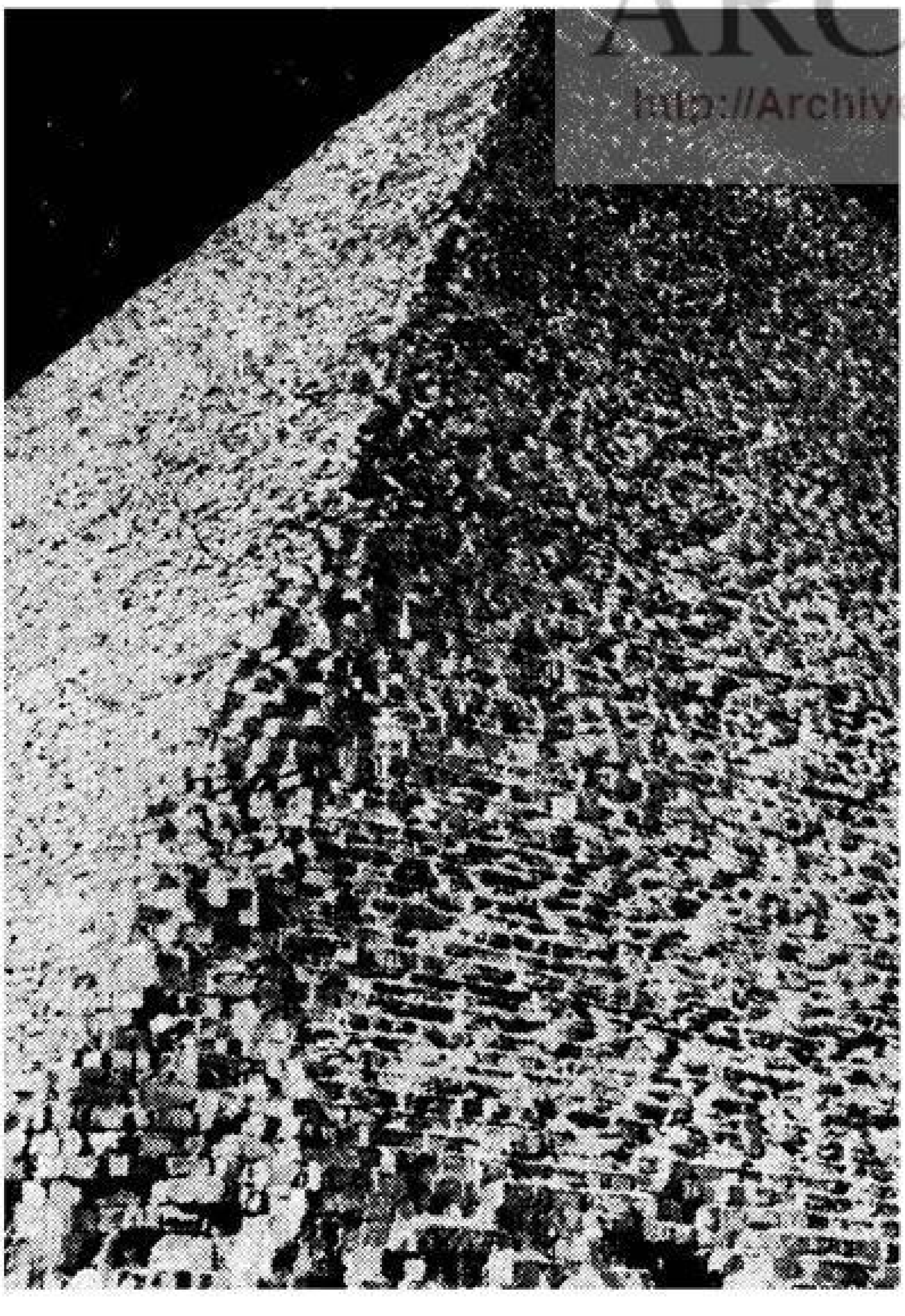
وما كاد ملوك الأسرة الرابعة يتولون عرش مصر حتى استقام للعمارة المصرية طراز جديد يتفق بصورة واضحة مع طبيعة الحجر ، ويدل بأقوى بيان على ما أصابه المجتمع المصرى من علم وخبرة فى قطع الأحجار الضخمة ، ونقلها مسافات طويلة ، ورصها بناء شامخا موطد الجوانب ، متقن الزوايا، مسوى السطوح والأركان ، ويشهد بما توفر للدولة من حسن ادارة ونظام ، وما صار اليها من موارد ضخمة وسلطان عظيم .

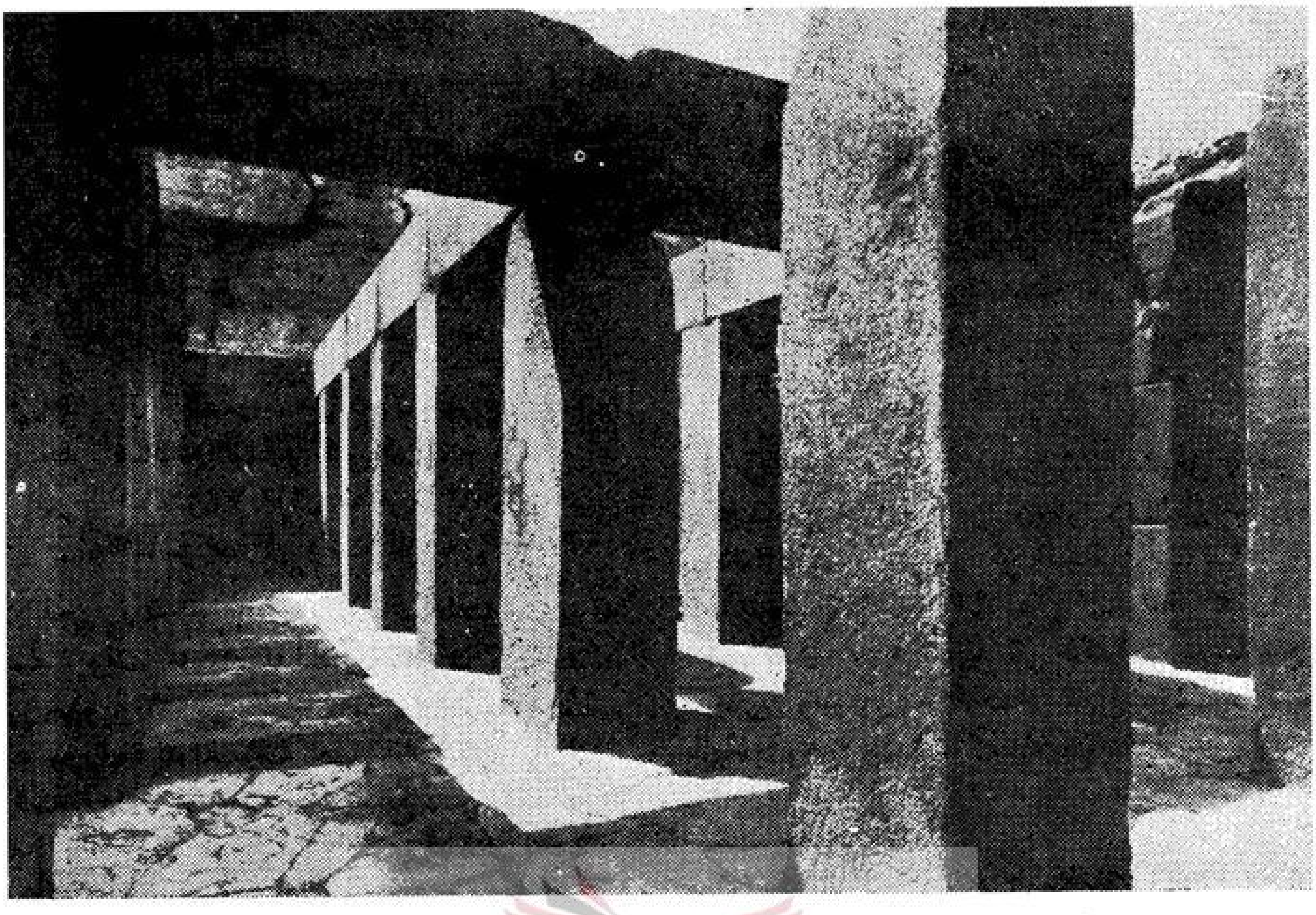
وها هى ذى أهرام الجيزة الثلاثة ، أعظم ما خلفه الأقدمون على الاطلاق من آثار ، لا تزال تجذب اليها من كل صوب الأفئدة والأنظار ، تبهر القلوب بما يتمثل فيها من قوة ، وما يفيض عنها من جلال ، وما توحى به من معان وافكار ، انشأها شعب قادر طموح لتستقر فيها أجساد ملوك عظام، آمن بألوهيتهم فتفانى فى اقامة مثواهم الأخير ، ليقاوم عوادى الزمن ويتحدى الفناء ، ويكفل لملوكه حياة خالدة ، وقد وصفها عبد اللطيف البغدادى بأنها « صبرت على ممر الزمان ، بل على ممرها صبر الزمان »

والهرم الأكبر وحده معجزة الأزمان ، يروع بحجمه ، واستقامة خطوطه ، ودقة زواياه ، واحكام بنائه وجمال نسبه ، حتى ليصغر بجانبه كل شاخص ويضمحل فى ظله كل عظيم ، شيده خوفو ، ثانى ملوك الأسرة الرابعة ، فخلد به اسمه على مر الأزمنة والعصور .

وهو يقوم على حافة الهضبة الغربية على بعد بضعة كيلومترات من القاهرة ، مشرفا على الوادى الخصيب . وقد سويت الأرض التى شيد عليها بدقة كبيرة ، ويشغل مساحة من الأرض تبلغ ثلاثة عشر فدانا ، وكان يسمو فى أجواز الفضاء مائة وستة وأربعين مترا ونصف متر. واحجاره من ذات الهضبة التى يقع فيها ، ويزن كل حجر منها فى المتوسط طنين ونصف طن ، وكان يشمله كساء من أحجار كبيرة من حجر جيرى صلد جلب من الضفة الشرقية يزن بعضها خمسة عشر طنا ، بيد أنها نزعت عنه لبناء بعض القناطر والأسوار والمساجد والبيوت فى الجيزة والقاهرة . ويقدر عدد أحجار الهرم بنحو مليونين وثلثمائة الف حجر ، وقد قيل انه اذا صنع منها مكعبات طول كل ضلع منها قدم ، ثم وضعت جنبا الى جنب فان طولها يبلغ ثلثى محيط الكرة الأرضية .

الهرم الأكبر من احد جوانبه





معبد خفرع المشرف على الوادى كما هو الآن

ويقع مدخل الهرم فى واجهته الشمالية . وقد قصد فى بداية الأمر أن تكون غرفة الدفن تحت سطح الأرض ، غير أنه قبل أن يتم بناؤها عدل عنها بغرفة فى الهرم على غير ارتفاع كبير من سطح الأرض ، وهى ما تسمى خطأ فى الوقت الحاضر بغرفة الملكة ، وقد عدل عنها أيضا بغرفة فى وسط الهرم تقريبا ، مشيدة بأكملها من أحجار ضخمة من الجرانيت أحسن صقلها ، وسقفها مؤلف من تسعة أحجار تبلغ جملة وزنها نحو أربعمائة طن . ويؤدى اليها دهليز صاعد عظيم يبلغ طوله ٤٦ مترا ونصف متر ، وارتفاعه ثمانية أمتار ونصف متر .

ولا تزال طريقة بناء الهرم ونقل أحجاره الى مستوياته العالية واحكام سد دهاليزه موضع خلاف فى الرأى ، وان كان من المعروف أن المصريين حققوا أحسن النتائج بأبسط الوسائل والأدوات ، وهو مثار الاعجاب وموطن الاعجاز .

وكان الى الشرق من كل هرم معبدان ، معبد على حافة الصحراء يشرف على الوادى ، كانت تحنط فيه جثة الملك المتوفى وتؤدى لها فيه الطقوس والشعائر قبل دفنها ، ومعبد قريب من الهرم تقدم فيه القرابين وتتلى الأناشيد والدعوات وخاصة فى الأعياد والمناسبات المختلفة ، وكان يصل بين المعبدين طريق صاعد مسقوف ، تمر فيه مواكب الكهنة وعظماء رجال الدولة .

والى الشرق والغرب من هرم خوفو شيدت مقابر أفراد الأسرة المالكة وكبار الموظفين فى شكل مصاطب ضخمة فى صفوف منتظمة ، تفصلها شوارع مستقيمة توازى قاعدة الهرم أو تتعامد عليها ، وفى وسطها يتسامى الهرم نحو السماء مشرفا على ما حوله .

وهذه كلها أعمال تنوء بأدائها كواهل الزمن ، وقد بلغ فيها الخط المستقيم من الضخامة والروعة مالم يبلغه فى عمارة اى زمان أو مكان بما كفل للملك المتوفى مكانا ساميا يعلو فوق كل اعتبار ، يحيط به أهله وعشيرته وحاشيته وكبار موظفيه كما كان عهده بهم فى الحياة الدنيا .

وما من ريب فى أنه قد أودع فى الهرم والقبور التى تحف به غالى الحلى وفاخر اللباس والرياش ، وفيما حفظ من أثاث أم خوفو ما يشير الى مدى ما ضاع من ذلك كله .

والي الشرق والجنوب من الهرم الأكبر خمس حفر كبيرة فى الصخر لخمس سفن ضخمة ، كان خوفو يرجو أن يجوب بها مياه الآخرة .

وقد كشف أخيرا فى احدى هذه الحفر عن سفينة كبيرة تدل على مهارة فائقة فى بناء السفن العظيمة فى ذلك الزمن السحيق . ولا تزال سفينة أخرى فى مكانها فى حفرة أخرى لم يكشف عنها بعد .

والى الشمال والجنوب من معبد خفرع الجنازى خمس حفر ضاعت السفن التى أودعت فيها ، أما سفن الهرم الثالث فلا تزال تخفيها الأنقاض ، ويرجى أن يكشف عنها فى وقت قريب ..

ولا تتجلى روعة الهرم الأكبر فى ضخامته وسموقه فحسب ، وانما تتمثل كذلك فى دقة بنائه ، فقد احسن تسوية الأرض التى شيد عليها ، وخططت جوانبه وزواياه بدقة بالغة حتى انه ليظن أن البناء فى الوقت الحاضر لا يستطيع أن يبلغ بأدواته الحديثة من الدقة اكثر مما بلغ البناء المصرى فى ذلك العهد .

ولقد قيل ان ما فى الهرم الأكبر من أخطاء على ضخامة خطوطه لا تكاد تزيد على ما قد ينشأ من اخطاء فى صنع ادق عدسات المجاهر .

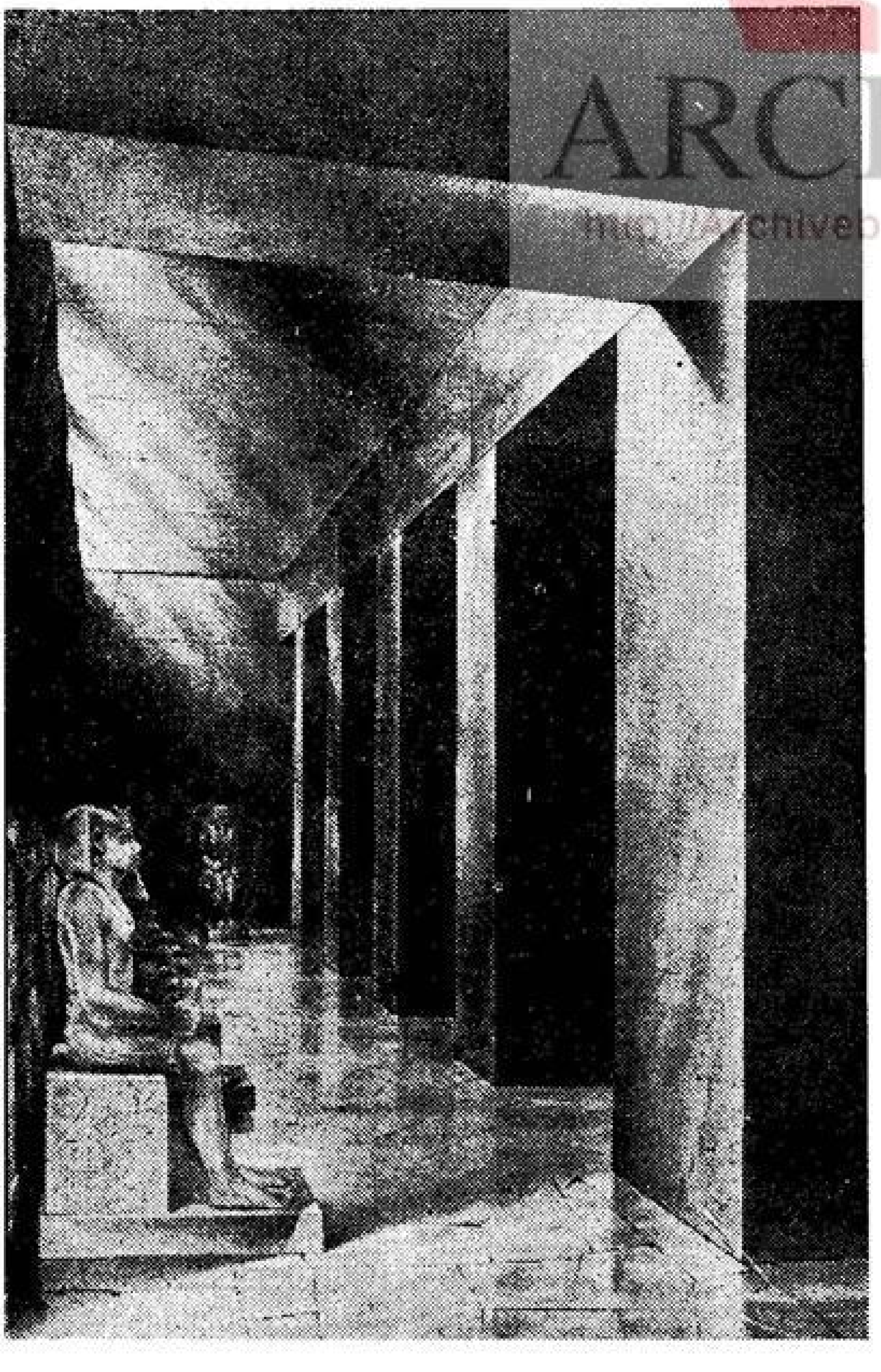
فاذا علمنا انه لم يكن قد مضى على استخدام الحجر فى البناء اكثر من قرن او قرن وربع ، وانه لم يكن قد انقضى على مبانى زوسر اكثر من خمسة وسبعين عاما ، أدهشنا سرعة تطور فن البناء بالحجر فى مصر وقدرة المهندسين والبنائين والعمال المصريين على قطع ملايين الأحجار ، ونقلها ، واجادة نحتها ، ورفعها الى مستويات عالية ، ووضعها فى مكانها باحكام ، فاذا البناء كالطود الشامخ يهول بدقته وعظمته وجلاله .

وقد ذكر هيرودوت ان بناء هذا الهرم قد استغرق عشرين عاما ، وهى مدة غير طويلة اذا قدرنا ضخامته واحكام بنائه ، وان العمل انما كان يجرى وقت فيضان النيل ، اى ثلاثة شهور تقريبا من كل عام . على أن هيرودوت يضيف الى ذلك أن خوفو اغلق المعابد ومنع المصريين من تقديم القربان ، واجبرهم على العمل من أجله ، وانه أسرف فى ارتكاب المخازى والموبقات ، وأن مصر عانت كثيرا فى عهده وعهد خلفه خفرع . وذكر تيودور الصقلى أن المشاق التى تحملها المصريون فى بناء هرمى خوفو وخفرع ، وقسوة هذين الملكين أثارت الشعب ضدهما فآلى أن يمزق جثتيهما ، ولذلك أوصى كل منهما أهله بدفنه عند موته فى مكان خفى .

وقد رفض المؤرخون تلك الروايات كلها واعتبروها من ادعاءات الأدلاء والتراجمة ، ويكفى لنقضها أنه عثر على تمثال لخوفو من العاج فى معبد ابيدوس ، واذا صح أن خوفو لم يدفن فى هرمه خشية أن يمزق الشعب جثته فقد كان حريا بخفرع الا يتكلف ما تكلف فى بناء هرم له لن يدفن فيه .

وعلاوة على ذلك فمنشئات خوفو وخفرع وما حفظ من عهدهما من نقوش وتماثيل تبلغ حد الكمال الفنى ، وفيها من التفانى فى الابداع والاجادة ما يجعلها مثالا بارزا لما يمكن أن تبدعه القدرة البشرية من أعمال جليلة ، ولم يكن ذلك كله بمستطاع لو أن الذين قاموا بهذه الأعمال كانوا موضع قسوة واضطهاد ، بل لابد أن ذلك الابداع كان وليد الرغبة

معبد خفرع كما كان بأعمدته وجدرانه المصقولة وتماثيله ذات الألوان المختلفة تتلألأ عليها أضواء الشمس



الصادقة فى تمجيد كل من هذين الملكين اللذين بلغ تأليه الشعب لهما وتقديسه حدا لم يبلغه ملك آخر.

وفضلا عن ذلك فنجاح الأعمال العظيمة يتوقف الى حد بعيد على تنظيم العمل ورعاية العمال القائمين به ، وخاصة اذا كانوا آلافا مؤلفة ، ولا يمكن أن يكون أحد أهرامات الجيزة قد تم بناؤه بغير تنظيم دقيق للعمل ، ورعاية كافية للعمال توفر لهم طعامهم وشرابهم ومسكنهم وأدواتهم .

ومع ذلك يلاحظ ان خوفو حرم على الأمراء وكبار رجال الدولة اقامة تماثيل لهم فى مقابرهم ، لكى لا يؤدى لها ما كان يؤدى لتماثيل الآلهة والملوك من طقوس وشعائر ، ليحفظ بذلك للآلهة وللملكية المقدسة خصوصياتها ، ويحول بين ابتذال مناسكها وشعائرها .

ونهج خفرع نهج أبيه ، وان سمح لأخص اقربائه باقامة تماثيلهم فى مقابرهم ولبعض الأمراء والأميرات باقامة رءوس من حجر الجير فى مدخل غرفة الدفن تحت سطح الأرض حتى لا يؤدى لها شيء من الطقوس ، ولا بد أن تكون الأجيال قد تناقلت ذلك جيلا عن جيل ، ومن شأن النقل والرواية أن يعتريها مع الزمن تحريف وتبديل ، بل لقد يساء فهم المقصود منها .

وما من ريب فى ان ضخامة هرمى خوفو وخفرع قد ساعدت على سوء فهم ما كان يروى ، فذهب الظن الى أن بناء هذين الهرمين الضخمين لا يمكن أن يتسنى بغير عسف وظلم ، وأن ذلك القسر الذى حد من حرية عظماء رجال الدولة فى مقابرهم قد امتد الى علاقة أفراد الشعب تجاه الآلهة فى معابدها وانهم سخروا فى قسوة لخدمة ملكيهما فى بناء هرميهما اللذين يجاوزان حد التصور ، وقد شاع هذا الفهم بصفة خاصة فى العصور المتأخرة من تاريخ مصر القديم .. عصور الضعف والاضمحلال .

ولم يبق من معبد خوفو الجنازى غير أرضه المرصوفة بأحجار البازلت الأسود ، أما معبده المطل على الوادى فلا يزال فى طى الغيب . ومهما يكن من امر فنى معبد خفرع المشرف على الوادى ماينبىء عن عمارة معابد ذلك العهد . فهو مبنى بكتل كبيرة من حجر الجير تكسوها من الداخل والخارج احجار ضخمة من الجرانيت ، وتقوم فيه أعمدة يتكون كل منها من كتلة ضخمة من الجرانيت ، وارضه مرصوفة بأحجار المرمر المصرى .

وكانت كافة السطوح الظاهرة من احجار المعبد مجلوة بمهارة واحكام ، ولا يزال بعضها ناعم الملمس رغم ما تعرض له طوال القرون الماضية . وكان بجانب جدرانه الداخلية ثلاثة وعشرون تمثالا جالسا للملك من المرمر المصرى والشست الأخضر والديوريت المرقط .

وكان فى أعلى جدران المعبد فتحات ضيقة قريبة من السقف يتسرب منها ضوء ضئيل يتلألأ على سطوح الجدران والأعمدة المصقولة ، ثم لا يلبث أن ينعكس على التماثيل المختلفة الألوان فى روعة وجلال . وهكذا استغنى هذا المعبد عن كل زخرف بعظم أحجاره ، وحسن صقلها وجمال الوانها ، وضخامة خطوطه ، وبساطتها ، وجلال تماثيله ، حتى ليعد أروع ما يعرف من طراز المعابد ذات الخطوط المستقيمة .

معرض الفنانين المتفرغين والتراث العربى

بقلم : سعد الخادم

أثار معـــرض المتفـــرغين الذى أقيم فى شهر فبراير الماضى بالمناسترلى طائفة من الآراء المتضاربة من معضدين ومناهضين ، وعلى الرغم مما وجه من نقد الى المعرض وأعمال العارضين به ، يبدو أن فكرة المعرض تحتاج الى مزيد من الايضاح ، فهـذا معرض ذو صفة غير صفةالمعارض الفنية التى تقام فى أنحاء الجمهورية ، لأنه عرض لأعمال نخبة من الفنـــانين اختـــارتهم الــدولة ، بعد أن توسمت فى انتاجهم الجدية وبشرت أعمـــالهم المقدمة بالاطراد المحقق ، فأنفقت عليهم المال الكثير ، وهيأت لهم سبل العمل ثم عرض انتاجهم ليكون شبه نموذجلدراسة مركزة ، أو بمثـــابة بحث علمى ينجزه المتفرغ ، أو تجارب يؤديها ليستكمل جهوده فى مشكلة فنية معينة .

فليس التفـرغ كما يفهمه البعض وسيلة لتهيئة الوقت للفنـــان أو كل ذى موهبة للانتاج والعمل ، كأن فرصـــة الوقت وفسـحته هى المشكلة الأولى والعثرة فى سبيل العمل بميدان الفنون ، بل لقد ذهب بعضهم فى تصوير التفرغ الى أنه تهيئة الوقت لانتاج الفن لأى فرد أينمـا كان مكان اقامته اذا دل على تمتعه ببعض المواهب الفنية ولو كانت بسيطة كأن الأمر أصبح مجرد تنميةهوايات الفنون فى الأقاليم ، والتفرغ لمزاولة هـذه الميول الفطرية وانمائها ، مع انصراف كل هاو عن عمله الأساسى والاعتماد عـلى الهوايات العارضة لشغل الوقت ، ومطالبة الدولـة بالانفاق عليه .

وهذا التفكير يدلنا على مدى الانحراف فى فهـم مضمون التفرغ كنـــوع من البحـوث المتقدمة أو الدراسات الجادة ، فبينما يزاول الهـواة فى مجال الرياضة البدنية أعمالهم الخاصة ويمارسون هوايتهم فى أوقات فراغهم حتى يـدركوا المستوى الرياضى والتفوق الـذى يكفل لهم التفرغ كلية لتلك الناحية التى برعوا فيها ، نرى بيننــا من يسرف فى تقويم الهوايات الفنية الى درجةالاعتماد عليها وترك الأعمال الأساسية على زعم التفرغ لهواية الفن وهذا يقلل من غير شك من أهمية فكرة التفرغ .

ويبدو جليا بعد هذا التقديم أن ماكان يتوقعـه جمهور الفنانين من مثل هـــذا المعرض هو جانب الجدية ومواصلة بحث مشكلة فنية هامة ، وأن الأمر فىنظرهم ليس مجردانتاج موفور فحسب، بل تتضح لنا رسالة أخرى يتضمنها وهى مضمون العمل الفنى

نفسه ، فقد تتحقق فيه القيم الفنية الرفيعة ، والجدة فى التعبير ، وهذا بطبيعة الحال فيه الكفاية ، وانما قد يحتاج الفن فى بعض فترات من حياة الشعوب الى ناحية قومية يؤكدها ، أو مشاركة فى الرأى الذى يشغل أذهان الناس ليصبح أداة للتبصير والتوجيه والتوعية ، وهذا الجانب نشعر به منذ قيام الثورة فى البلاد سنة١٩٥٢ وتفتقر اليه الفنون ، فالأحداث الهامة التى اجتازتها البلاد منذ ذلك الحين ،والفلسفة التى حاولت البلاد أن تسعى اليها ، والمثاليات التى شغلت أذهان الناس حتى آمنوا بها ، قد عولجت فى الفنون بأساليب يغلب عليها طابع الجمود أو تجنيب الفنانين التعبير عنها أو عبروا عنها بطريقة تكاد تنسينا أهمية تلك الأهداف التى نسعى لتحقيقها . وماذلك الا لغموض طابعهم واتخاذهم الجانب القومى كحلية ثانوية لتعبيراتهم .

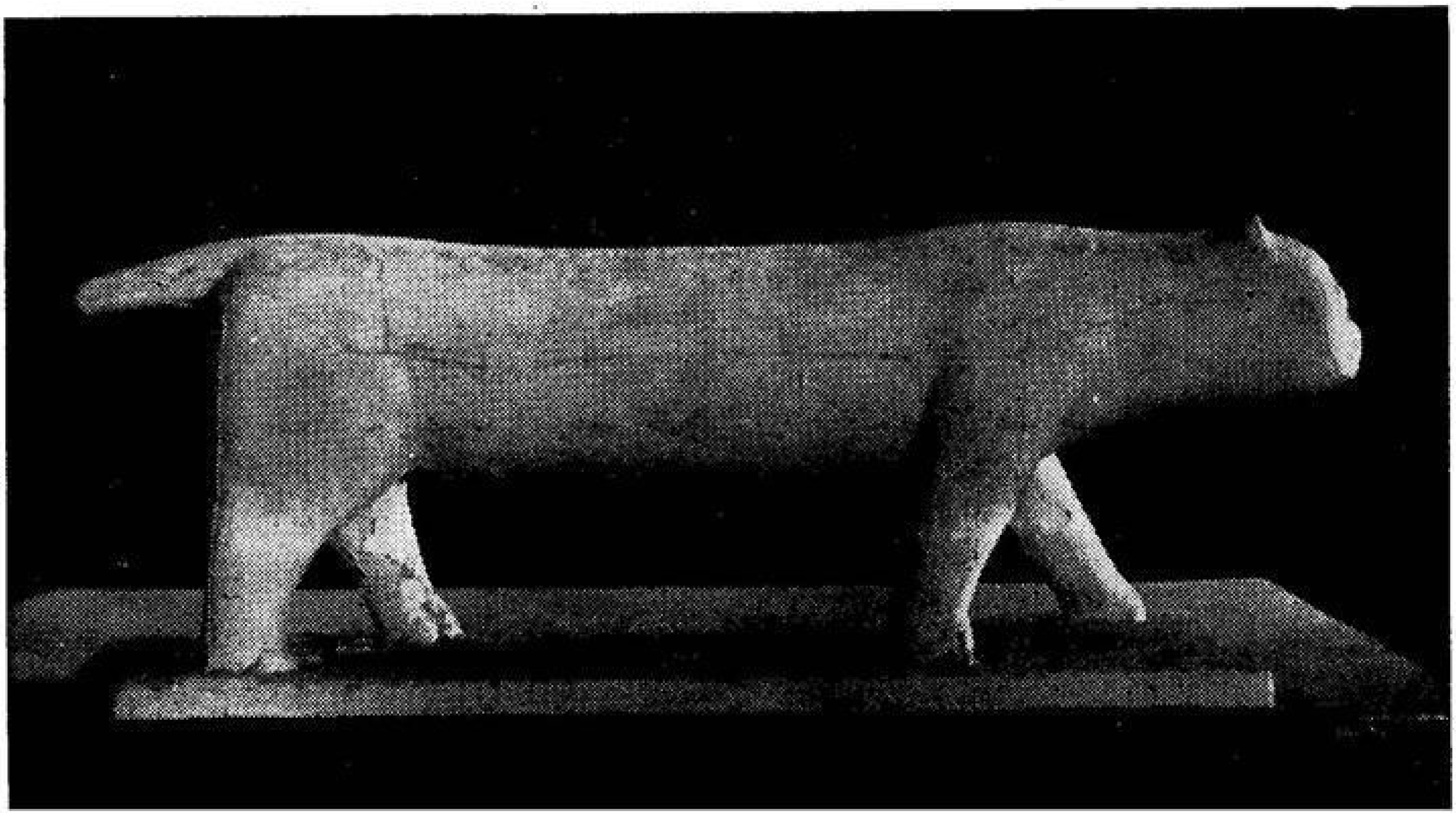
وهذا الجانب الهادف فى العمل الفنى يعتبر من أشق المشكلات التى يواجهها الفنان ، ففى تاريخ الحركات الفنية نرى الفنون البيزنطية تحاول عند بدء المسيحية الخروج عن الاطار الوثنى للفنون ، وتسهم بشكل ايجابى فى توعية الشعب والدعاية للمبادىء الدينية الجديدة ، فظهر فن الفسيفساء مغايرا فى جرأته وطابعه ومقوماته العامة للطابع



تمثال الى العهد الاشورى بمصر ويمثل ما يشبه الأسد أو حيوان آخر مثل الضبع مصدره الفيوم ، ويمكن أن نلمس فيه جانب العنف والقسوة

الرومانى أو اليونانى القديم . وكما استندت المثاليات الدينية على أسس جديدة كذلك الحال بالنسبة الى الفن البيزنطى الذى توفرت فيه عناصر

تمثال القط للمثال صموئيل هنرى



مستحدثة فيها جرأة التعبير والسلاسة التى تقنع الناس بالرسالة الجديدة ، فتزيد من اقبالهم عليها وايمانهم بها .

وفى عصور التاريخ المختلفة اتخذ الفن فى غير مجال الدين الرسالة نفسها ، وكان يخفق أحيانا ويوفق أخرى ، ونحن نشعر بمسيس الحاجة الى من يحدثنا عن ذلك الشطر من تاريخنا بالجرأة التى سجل بها ديلاكروا أحداث الثورة الفرنسية ، فلا يثير فى الناظر جانب الأهوال والعويل والحزن والأسى أو البؤس الذى قد يقترن فى أذهان الناس بالانفعالات المنفرة بقدر تأكيد جانب البطولة والايمان والاقدام والصيحات الجميلة الجريئة التى انبعثت من أفواه الشعب .. أما جوانب القبح والمناظر المنفرة على الرغم من حدوثها وقيامها فتكاد تختفى من هذا التعبير الفنى الذى يسجل للأجيال القادمة ، فلا يريد أن يروعهم بها مرة أخرى بعد فواتها قدر مايبغى الاشارة اليها .. وتأكيد جمال البطولة .

فمن بين النواحى التى أشعرتنا بها الثورة القومية العربية والاعتزاز بالتراث والفكر العربى ، وكان بديهيا أن يتجه الفن والحركات الفنية الى مقومات وأصول تتفق مع تلك المبادىء وابراز اتجاهات فنية تحيى وتطورجوانب هذا الفكر العربى كما استند عصر النهضة الايطالية فىالقرن الخامس عشر على مثل الفنون اليونانية والرومانية القديمة ، فاتخذ منها وسيلة أو دستورا تقوم عليه كافة الفنون التى استحدثت وقتذاك . أما التراثالعربى بالنسبة للحركة الفنية فى بلادنا فيبدو أن الفنان المصرى لم يبصر به تبصيرا كافيا أو لم يوجه الى الاهتمام به ، فهذه مسابقات تقام سنة بعد أخرى للتعبير عن التراث العربى ، يتضح منها أن المتقدمين لهايتناقص عددهم عاما بعد الآخر . ومن دواعى التناقض أن معظم الذين يحرزون جوائز تلك المسابقات من الأجانب المتجنسين بالجنسية المصرية ، أو هم أقل الفنانين شهرة ، فهل معنى هذا قلة ايمان الفنانين بالتراث العربى والفلسفة العربية حتى ان الأجانب كانوا أكثر منهم حماسة للتعبير عنها ؟

ان مثل هذه المسابقة قد يكون لها فى بعض الأحيان أثر عكسى اذا لم تدعم بأقوى العناصر الفنية وأكثرها ايمانا بالفكر الثورى الجديد ، وذلك من ناحية المتقدمين لها والمحكمين فيها ، فتارة نرى الفنانين يعرضون عن تلك المسابقات لعدم اقتناعهم بآراء المحكمين فى أعمالهم ، وتارة نراهم يشعرون بالحاجة الى من يوضح لهم ماهية الفكر العربى والتقويم الفنى والأسس الفنية التى يمكن أن يستند اليها فى تقويم أعمالهم .

غير أن المثل العربية تقف حائرة بين الفنانين والنقاد ، وتنتظر وسيلة جديدة للتوعية ، لتنهض بفكرة الموضوعات الهادفة .

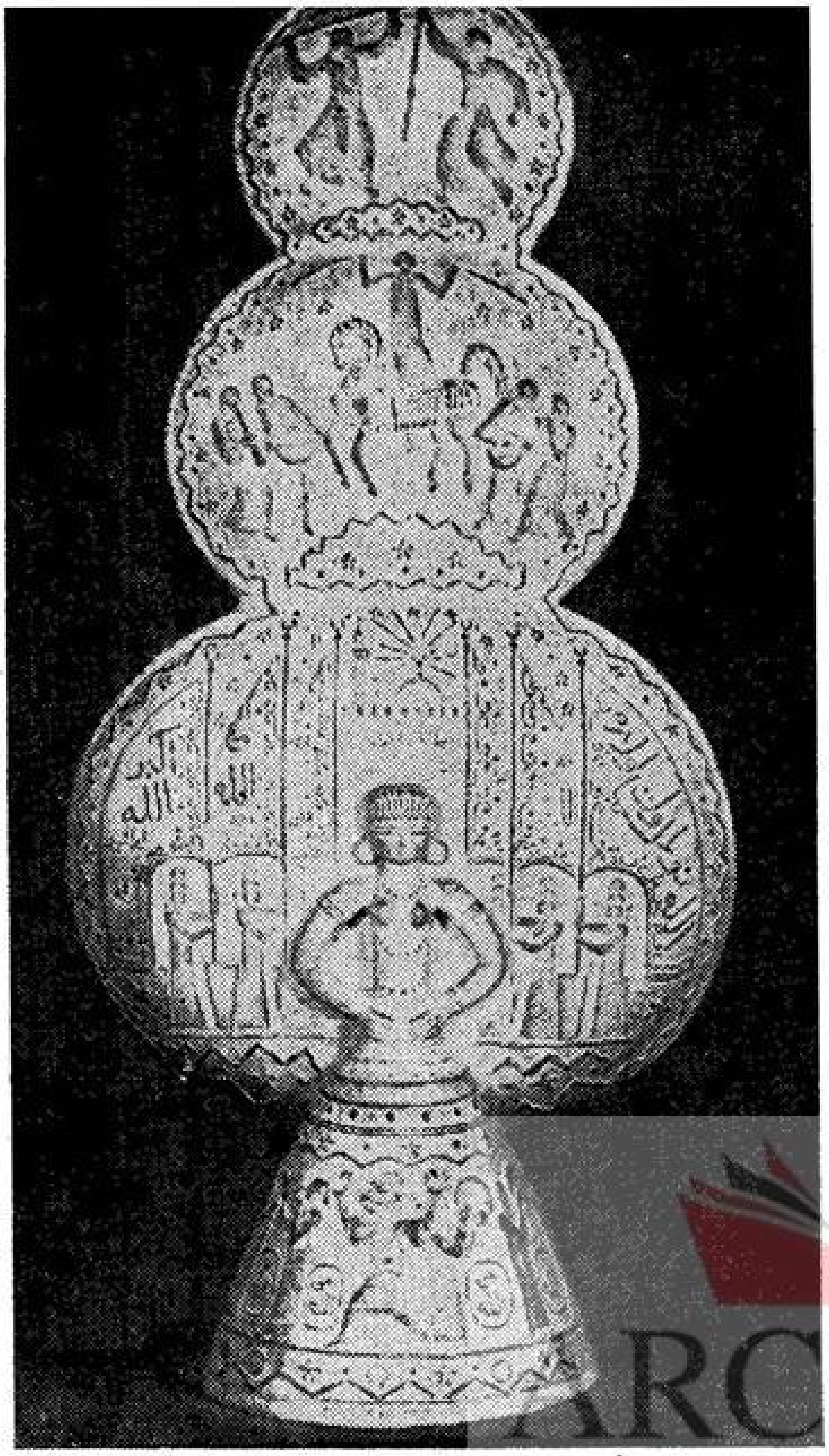
وفى مجالات أخرى خاصة بتسجيل اهم الأحداث التاريخية عند العرب كانتصاراتهم فى بعض المعارك صورت لوحات دلت على عنف الصراع ولكن التعبير فيها تحول الى تصوير العرب فى قسوتهم لا الىتأكيد بطولتهم ، كأن المقاتل سفاك دماء لا محارب شريف .

من هذه الأمثلةالقليلة تبرز مشكلة التراث العربى وتعذر التعبير عنه ، أو انتقاء النواحى والصفات التى يمكن أن يؤكدها التصوير والنحت ، الأمر الذى يجعل من الضرورى أن تتولى هيئة رسمية كادارة التفرغ توضيح ذلك الجانب من تراثنا للفنانين لتحقيق روائع فنية معبرة عن هذا التراث .

كذلك يبدو ضروريا فى الوقت نفسه أن يحفل التعبير عن الأحداث الهامة الجارية فى البلاد ، من حيث نهوضها واقبالها على الانشاء والتعمير أو التصنيع فما سجل فى هذا الميدان أيضا فى نواحى الفنون التشكيلية لا يعدو أن يكون تحريفا للواقع ، هزيلا فى مقوماته الفنية ، ولذلك تشعرنا الظروف بضرورة البحث عن مصدر يتولى من جانبه تقديم نماذج يقتدى بها لتسجيل هذا الشطر من تاريخ البلاد ، والجانب القومى ، بأسلوب تتوفر فيه المقومات الفنية الرفيعة التى تتميز بالجدة والأصالة .

نستعرض بعد هذا الاتجاهات التى قدمت فى معرض المتفرغين وأعمال كل فنان من العارضين الستة . اثنان منهم مثالان والآخرون مصورون .

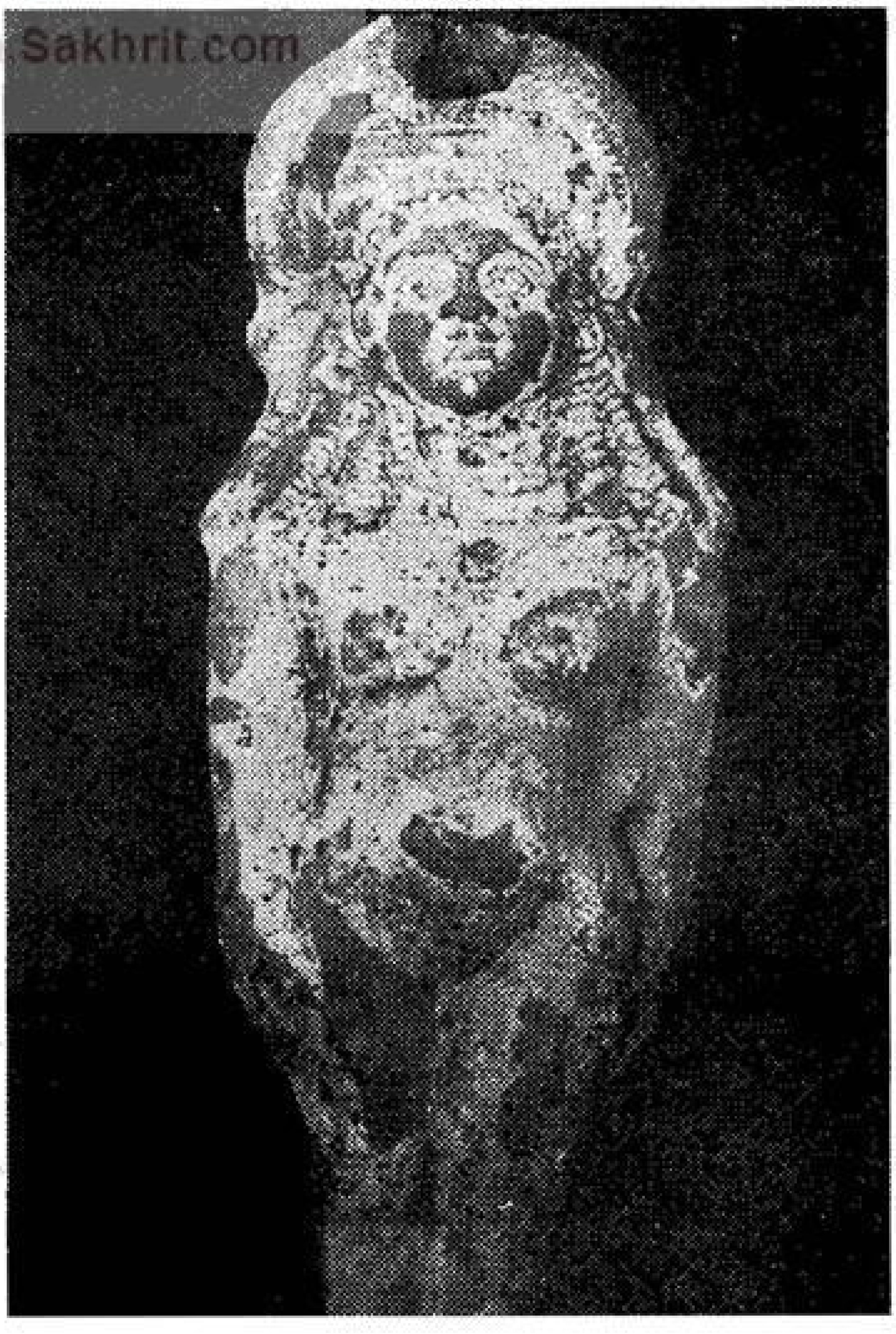
فمن بين النحاتين صموئيل هنرى الذى عرض قطعتين من النحت وخمس لوحات رسم بالألوان المائية والشمع . وهذا النحات يسعى جاهدا للتعبير بأسلوب مبسط عن نواح انفعالية قوية ، فنراه ليؤكد هذا الجانب يحرف أحيانا النسب الطبيعية ،



تمثال « عروسة المولد » لمحيى الدين طاهر

ويجعلها تتخذ أشكالا تقرب فى تضليعها وتكتيلها من الجانب الهندسى الذى يتجنب فيه ــ الى حدما ــ الاستناد الى المنحنيات أو الأسطح المصقولة ذات التجاعيد السلسة . وهو اذ يشكل تمثال قط أو حامل القربان لا يمثل فى الأول الألفة الوادعة الممثلة فى هذا الحيوان، والخضوع والايمان اللذين نتصورهما فى حامل القربان ، بل عبر فى قطه عن الجانب الوحشى كأنه قط برى ، أو قط منتزع من الخرافات الشعبية التى تسند اليه سبعة أرواح ، أو كأنه « البس » الذى كان أهل الصعيد فى بداية هذا القرن يعتقدون أنه نوع من الانس يتقمص شكل القطط أثناء الليل · أما حامل القربان فبعيد كل البعد عن الناحية الدينية ، وقد يذكرنا بحكاية « خششبان أعمى طرشى ما يندرمشى » فى القصص الشعبى ، ولم يأت هذا الشبه بالنواحى الشعبية عن طريق المصادفة ، لأننا نلحظ فى أعمال هذا الفنان صلة وثيقة بالرسوم المصورة على الأقمشة القبطية القديمة التى ترجع الى مابين القرنين السادس والتاسع الميلادى ، نلمس فيها التحريف نفسه والتبسيط المتعمد فى تصوير النسب الآدمية أو

تمثال لعروس من الفخار مصدرها الفيوم ويرجع تاريخها الى القرن الثانى أو الثالث قبل الميلاد



أشكال الحيوان · ويبدو أن المثال قد اتجه عن قصد أو عن طريق تلقائى ــ الى هذا النوع من الفنون التى تمتاز بتسطيحها ، غير أنه عبر عنها بمجسمات· وهذا النوع من النحت ان تعذر ربطه بالطراز الفرعونى فانه يمكن ربطه بنوع آخر من التماثيل المصرية القديمة كالتى صنعت فى منطقة الفيوم فى فترات متفاوتة ، مثل النماذج التى أنتجت أثناء الحكم الآشورى بتلك المنطقة ، أو التماثيل التى أنتجت فى البقعة نفسها فى أواخر العهد الرومانى · وفى كلتا الحالتين تتضح فى تلك النماذج الجوانب الانفعالية القومية التى قد يكون الفنان قد استلهم منها فنه أو ارتبط بها عن طريق لا شعورى دون أن يشاهدها · وفى كلتا الحالتين نرى صلة بين هذا النوع من النحت وتراثنا الفنى القديم ، الأمر الذى يزيد من تقديرنا لجديته وأصالته · والأمل كبير فى اطراد هذا النحات فى عمله ·

والنحات الأخر - وهو محيى الدين طاهر - عرض مجموعة كبيرة من أعماله التى تمثل فى غالبيتها شخصيات من الريف ، بعضها بنصف الحجم الطبيعى تقريبا ، وبعضها فى حيز النماذج المصغرة التى لا تتجاوز ارتفاع الذراع .

ويبدو أن هذا النحات قد تأثر فى تماثيله الكبيرة بطابع مختار ، اذ أثارته استدارة الأجسام والتفاف أجزائها ، الى جانب انتظام أسطحها وتأكيد تماثل الكتل التى يعبر عنها . ولعل هذه الصفة بعينها - أى الشغف بالتماثل والأسطح المنتظمة - من صفات الفن الاسلامى الذى اتجه اليه هذا النحات ، فتماثيله - على الرغم من تسميته بعضها بأسماء كالسلام واللقية والبرد أو ذهول - تؤكد فى حركاتها الرشيقة الانسابية نواحى بعيدة عن الجانب الانفعالى المرتبط بتلك التسميات . أما تماثيله الصغيرة فتقترب فى نزعتها من بعض تماثيل فخارية تدعى « تناجرا » كانت تصنع فى اليونان وفى الاسكندرية فى العصر اليونانى الرومانى ما بين سنتى ٣٠٠ ق م ، ٤٠٠ ق م وقد اشتهرت تماثيل الاسكندرية بحيويتها وتنوعها ، كما اشتهرت الفيوم فى الفترة نفسها تقريبا بصنع طائفة أخرى من العرائس والتماثيل الفخارية الصغيرة التى كانت تصب فى قوالب ثم تلون بألوان مختلفة .

وهذه التماثيل فى أحجامها المحدودة تختلف فى طابعها عن التماثيل اليونانية الكبيرة المنحوتة فى الحجر أو الرخام اذ أن النوع الأول يقترب الى حد بعيد من الناحية الشعبية ويفقد الى حد بعيد ذلك الجانب الرسمى الذى يتمثل فى النوع الثانى . ويبدو عسيرا أو محالا تخيل تماثيل التناجرا فى أحجام الآدميين أو عرائس الفيوم التى تشبه حلوى الموالد فى أحجام ضخمة ، الأمر الذى يجعلها تفقد على الفور صفاتها الأولى . وهذه المشكلة نفسها قد لمسناها فى أعمال محيى الدين طاهر ، فاذا احتفظت تماثيله بأحجامها الصغيرة عكست انفعالات طريفة ومحببة الى النفس بسذاجتها ، اذ تقترب الى حد ما من ذلك الجانب الانسانى الذى نلمسه فى الفنون الشعبية والنحت الشعبى بنوع خاص . أما التماثيل ذات الأحجام الكبيرة فهى تخضع لطابع آخر . ولا يمكن اعتبار النوع الأول تحضيرات للنوع الثانى فكلا من الاتجاهين يسير فى طريق . ويتضح لنا كذلك أن التماثيل ذات الأحجام الكبيرة كلما مالت الى الاستقامة أو الاستقرار زاد نجاحها عن تلك التى تهدف الى التعبير عن حركات أو انحناءات قد تبدو طريفة فى النماذج الصغيرة ، ولا يقلل هذا التفاوت من أهمية الانتاج فى مجموعة اذ لا ريب فى أنه يفصح عن عزم مؤكد ومثابرة على التفهم وعلاج لمشكلات الأسطح التى يشكلها ، وهى برغم نعومتها وانسيابيتها أو سلاستها لا تشعر الناظر اليها بالملل فهى توحى لنا بالشعور نفسه الذى تنقله لنا الآنية الاسلامية فى امتلاء أسطحها أو تجاويفها ، وهو شعور بالاتزان بعيد عن التهور والعنف .

ننتقل بعد هذا للحديث عن أعمال المصور يوسف رأفت الذى عرض سبع لوحات يغلب عليها التكعيبى . وهى - اذ تميل فى طريقة تقسيم مساحاتها الى الناحية الهندسية - ليست بعيدة تماما عن الطبيعة الى درجة التجريد ، فمنها مايمثل عمالا يرصفون الطريق ، أو مناظر طبيعية من الريف أو أكواخا ،

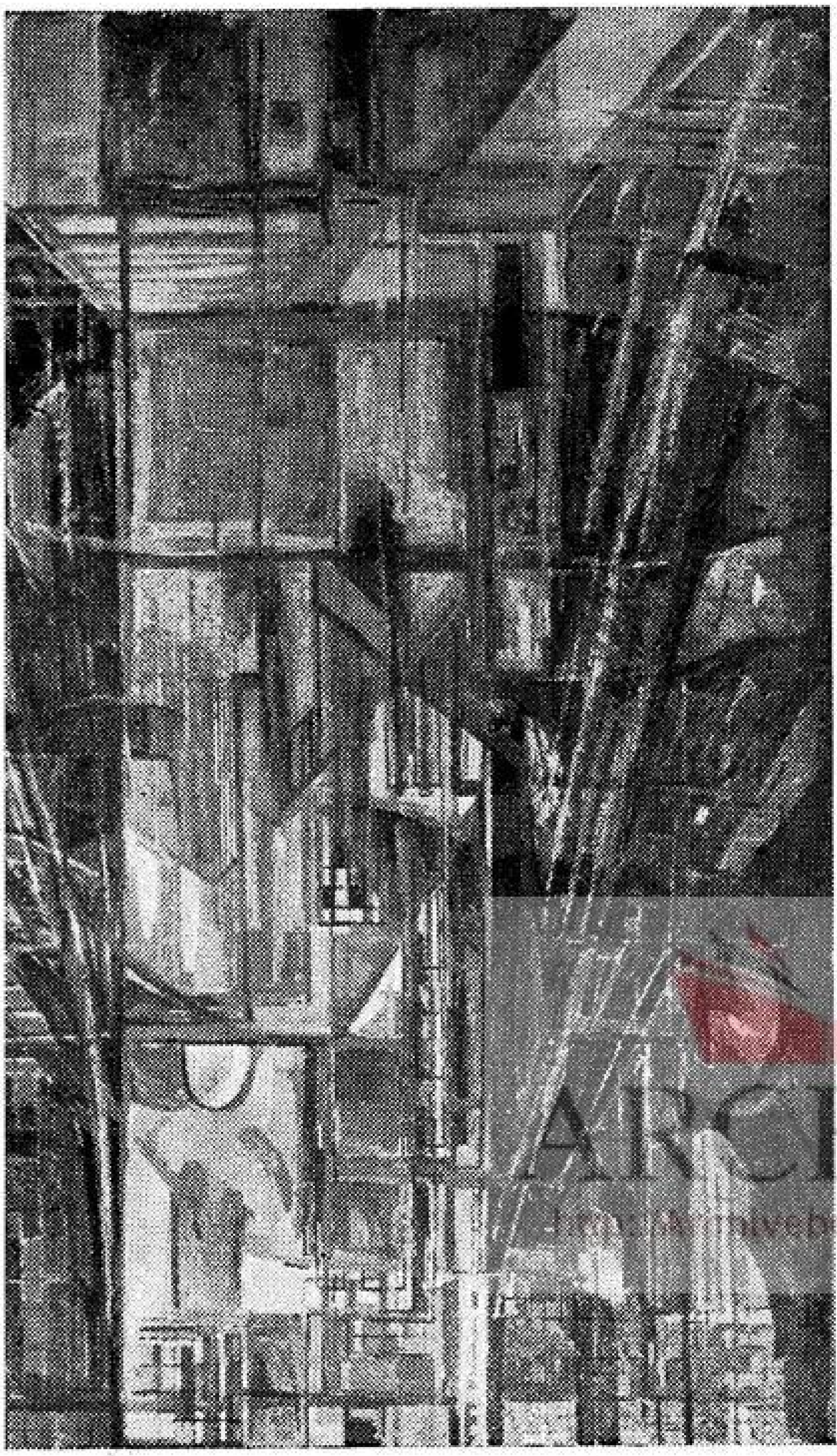
« النافذة » كما صورها الرسام القبطى فى مخطوط صغير يرجع تاريخه الى القرن العاشر الميلادى



وقد تسنى لهـذا المصور عن طريق ألوانه المحدودة التى تميل الى الزرقة أن يعبر عن الأضواء واختلافات الاسطح فى المناظر التى يسـجلها • تسنى لـه أن يبلغ درجة من الحذق فى ايجاد توافق لونى مقبول داخل هذا النطاق المحدود الـذى يصوغه فى ذلك الاطار الهنـدسى الذى قد يشـبه الزجاج المؤلف بالرصاص ، أو أنواع التطعيـم بالصدف والعاج فى طريقة تداخل المساحات الهندسـية أو تقاطعها ثـم اقبالها أو ادبارها ، غير أنه يتـردد أحيانا بين الاندماج وراء تلك النـزعة المجردة أو التعبير عن موضوعات قد تثيره فى مظهرها كتصـويره حياة عمال الرصف ، أو أكواخ الفقراء وكأنه يريد أحيانا أن يوضح للناظر الى لوحاته الموضوعات التى أراد تصويرها • وهـذا الحرص والتأكيد قد يقلل من قوتها ، فى حين تزداد اللوحات التى أغفل فيها رأى الناقد قوة فى التعبير وانطلاقا ، لما فيهـا من جرأة الا أنه فى احدى لوحاته التى تدعى « النافذة » يذكرنا بلوحة صورها أحد المصورين الأجانب لجسر نيويورك • وربما كان هذا التشابه محض مصادفة ، فمن الجائز أن يتفق فنانان فى تكوين واحد •

ولكن مهما بلغ التقارب بين اللوحتين فان هذا لا يقلل من أهمية انتاج الفنان يوسف رأفت •

واقتصرت الفنانة تحية حليم على عرض ثلاث صور •• وتحية حليم فى نضالها الفنى الطويل أمكنها خلال السنوات الأخيرة أن تصل الى أسلوب به شىء من التكامل والنضوج ، وعـادت الى أسلوبها المصرى الصميم برغم جولاتها فى الخارج وبرغم أنها تذكرنا أحيانا بالرسوم الحائطية الايطالية • وأهم سمة فى طريقتها فى العمل أنها تنتج بأسلوب غير الأسلوب التقليدى المتبع فى الرسم الذى يتطلب دراسـات ودراية بالأنماط الفنية والمذاهب المختلفة ، فهى تكاد تعيش فى عالم قائم بذاته كالناسك أو الراهب فى عزلة الأديرة • وهى اذ تحيـا بين أفـراد المجتمع وتناقش أو تتابع الأحداث اليومية كأنها تطل من نافذة صومعتها الفنية ، وتشارك المجتمع عن بعد ، ويبدو أن حديثها الحقيقى يأتى عن طـريق لوحاتها التى تأنس لها ، فتتحدث بواسطتها بطلاقة دون تعثر أو عناء • وحديثـها فى اللـوحات لا يلزمها الاستماع الى آراء الناس أو الاصغاء لما يقولون ، فهو حديث من جانب واحد ، كأنها تذيعـه فى أسلوب مجـازى ملىء بالخيـال الشعرى ، وتؤكد لوحاتها



« المدينة » للفنان يوسف رافت

التى تتحدث فيها الى نفسها فى وحدتها بأنها تأنس بالحديث مع نفسها وان كانت فى الوقت نفسـه تحدث الناس بهذا الأسلوب •

والحديث الى النفس شـائع فى الأدب الشعبى والعادات والتقاليد الشعبية •

ولقد تسنى لهذه الفنانة أن تترجم هذا الأسلوب فى التفكير ، وأن تتصرف بلغة المساحات والخطوط ومزج الألوان فتخلق عالما فنيا متكاملا له مقوماتـه وأصوله التى تشبه عالم الشاعر العربى الذى كان يخاطب نفسه أثناء سيره فى الصـحارى بقـوله

«خليلى » متوهما لنفسه رفيقان فى الرحيل يخاطبهما وينظم لهما الشعر فى حديثه معهما أو مع نفسه ·

وقد يخشى أحيانا على الفنان الذى يصر على أن تطغى عزلته وخيالاته على الاطار الشكلى الذى يسيغ فيه تعبيراته ، وان كان هذا لم يحدث فى حالة الفنانة تحية فقد يتطور فنها كثيرا بما لديها من حساسية مرهفة لو أعارت صياغتها قسطا أوفر من العناية ·

وينقلنا الحديث عن لوحات تحية حليم الى عرض لأعمال جاذبية سرى التى عرضت مجموعة كبيرة من لوحاتها تقرب من الأربع عشرة لوحة وجميعها

« فتاة تطل من النافذة » للفنانة : تحية حليم
الوان زيت على توال



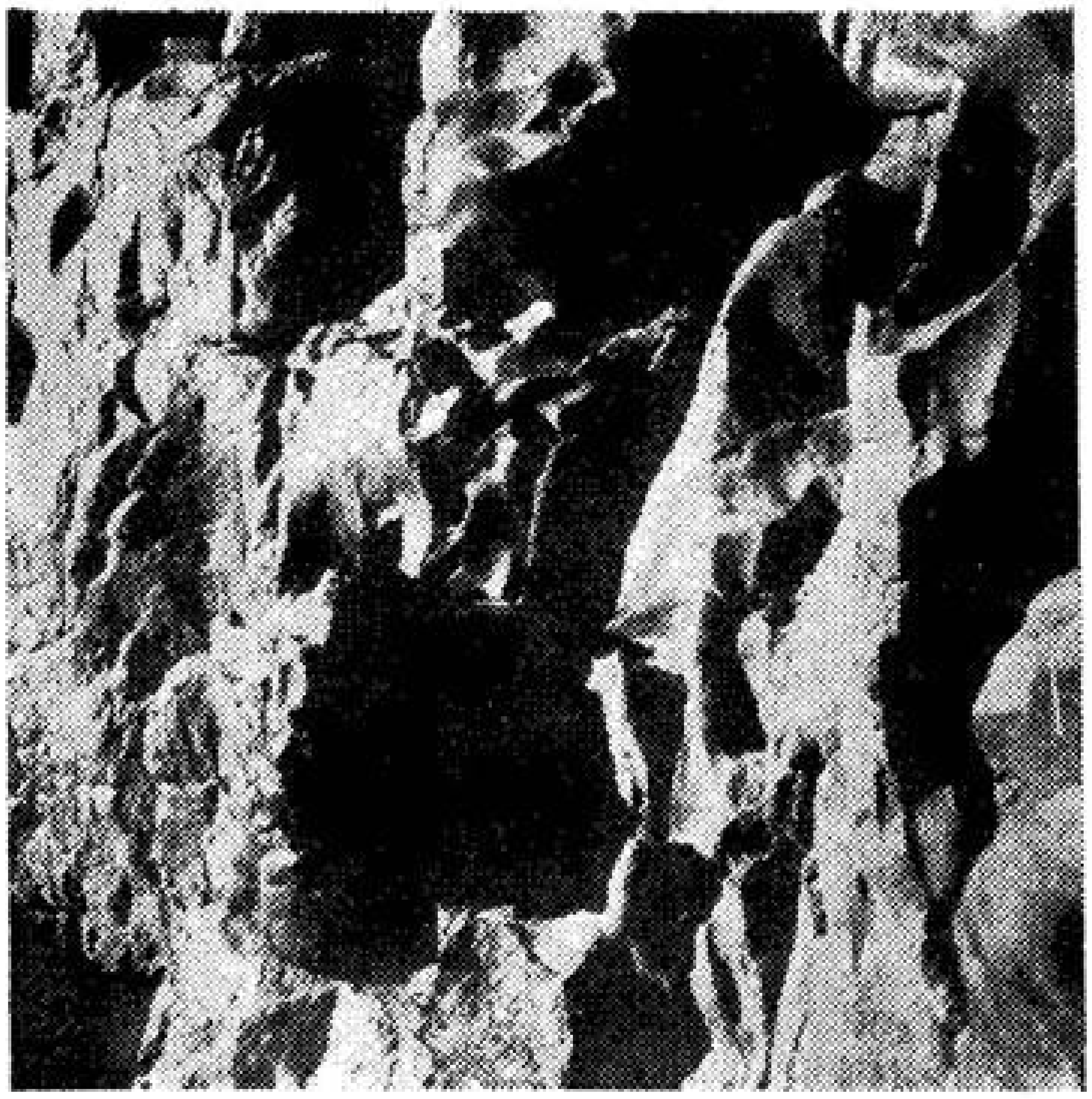
تشع بالألوان الجريئة الزاهية ـ وتكشف فى مجموعها عن انفعالات قوية تبلغ أحيانا درجة العنف ـ وهى اذ تصور لوحات مثل « دوخينى ياليمونة » أو السائرة على الحبل ، أو فتاة تقفز الحبل تمزج فيها بين جانب واقعى يسود رسمها وتصميمها لتلك اللوحات ، وطابع الغرابة والجرأة فى الألوان التى تستخدمها ، فلوحة الفتاة التى تقفز الحبل اذا جردت من منظر البيوت فى أدناها والتى تبدو الفتاة وكأنها تقفز من فوقها ، وكذلك اذا جردت اللوحة من ألوانها الغريبة المتباينة بالتقاط صورة شمسية للمنظر ، لبدا موضوعها حينذاك طبيعيا غير مثير من ناحية الغرابة أو العجب ، بل لبدا هادئا وأليفا فى مظهره العام ·

وحينما تتعمد المصورة تحريف النسب الطبيعية وتعمد تأكيد تلك الناحية الغريبة فى الموضوعات التى تعرضها يقل نجاحها ، اذ من الواضح أن ليس من طبيعة أسلوبها الفنى تحريف المظاهر الطبيعية والابتعاد عنها ، فهى قد تصور مواقف غريبة فتضاعف نسب بعض الأشكال وتقلل من نسب البعض الآخر ، كتصغيرها البيوت ، وبدلا من وضعها فى خلفية المنظر تضعها فى مقدمته ، ثم تغالى فى نسب الفتاة التى تقفز على الحبل أو تسير عليه فترجعها بضخامتها هذه الى خلفية اللوحة ، فتبدو متناهية فى الضخامة ، وتزيد الألوان العجيبة التى تستخدمها الفنانة من حدة هذا التباين · والفنانة جاذبية تنزع أحيانا الى التعبير عن موضوعات مستقاة من صميم حياتنا كحوادث بورسعيد ، أو الفلاح وزوجته ، أو الرجل الشعبى والمدينة ، فتحاول فى مثل هذه اللوحات تصوير انفعالات الرجل الشعبى أثناء دفاعه عن بلده أو احساسه بالملكية التى منحتها له القوانين الاشتراكية الحديثة ·

وقد تنقص تلك اللوحات صفة الاستبشار التى عمت الوحدة المصرية القديمة طوال عهد الفراعنة فى وجوه تماثيلهم ولوحاتهم الحائطية ولعل هذا هو شعور الفلاح اليوم ، وهو غير شعوره حينما كان يدافع عن بلده أثناء العدوان على بورسعيد ، ففى ست السنين التى أعقبت تلك الحوادث الأليمة عم الشعور بالاستبشار والأمل نفوس الناس عامة ، والرجل الشعبى بنوع خاص وربما تطلع المرء الى مشاهدة انعكاس هذه الصفة فى هذه اللوحات ، ولا سيما أن الفنانة تعبر عن بهجة الأمل فى تصويرها

المراكب النيليـة فنصورها كأنها بألوانها البراقة الزاهية فى عيد شعبى يملأ النفس سرورا .

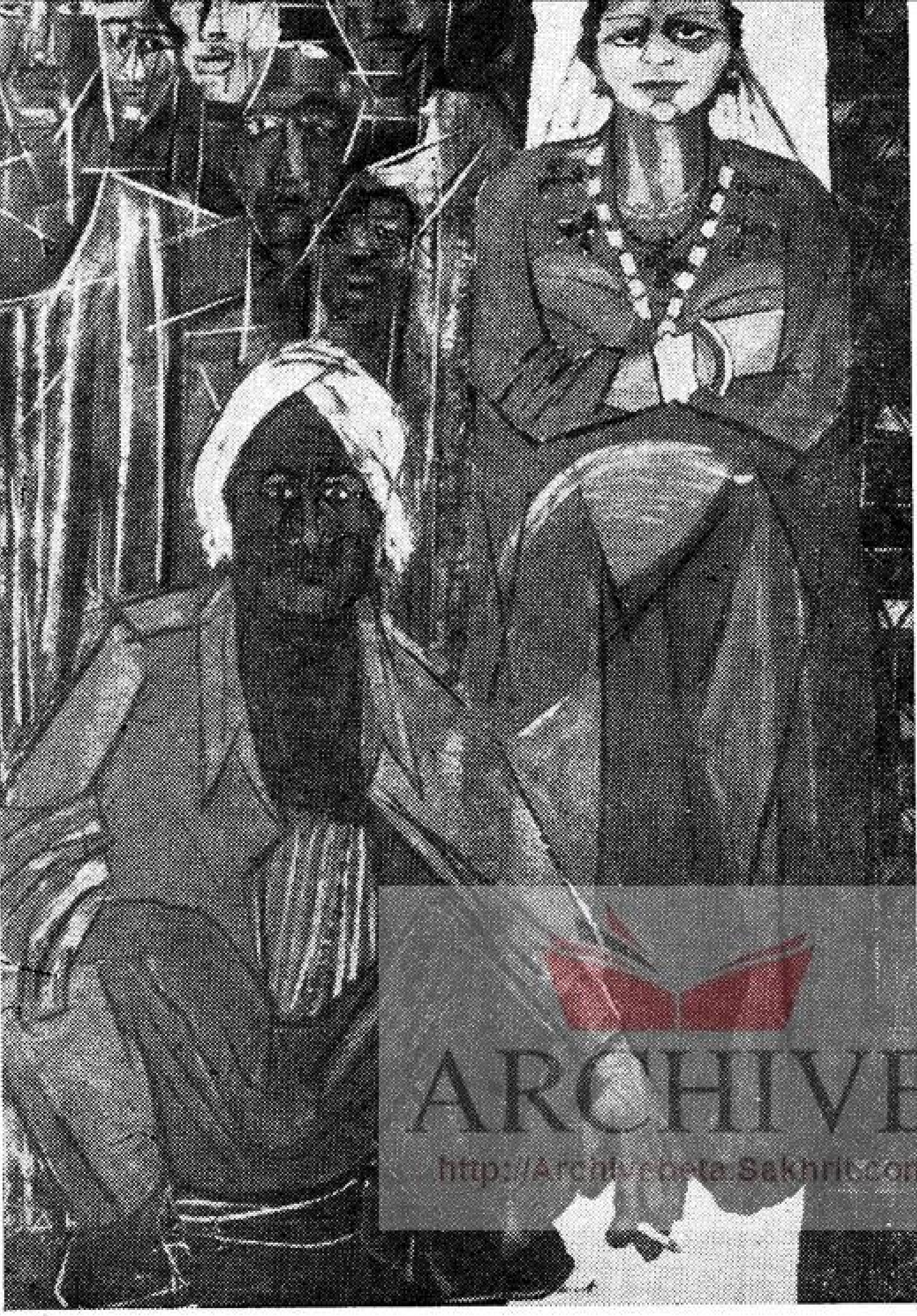
أما لوحات المصور رمسيس يونان فمجموعة ذات الوان متقاربة تميل الى الدرجات الداكنة والظلمـة لا تصور موضوعات معينة ، وانما تعبر عن أشكال مجردة تشبه صخور الجرانيت التى تحيط بأسوان فى تجاويفها وشقوقها وانبعاج أسطحها أو تقعرها . ويجب ألا ننظر الى تلك اللوحات ساعين لايجاد موضوعات فيها أو اكتشاف عناصر تذكرنا بمناظر طبيعية معينة ، فطابع تلك اللوحات يميـل الى التجريد ، وقد برع الفنـان فى ايجاد طائفة من الأشكال المجردة صممها فى وحدة مترابطة ومتكاملة يرتفع فيها الحس الى تـذوق النـواحى المجردة فى عالم المـرئيات فنستسيغ تلك التكوينات لا لأنها تشـابه مناظر الأشجار والأطيار أو تذكرنا بأمكنة نعمنا فيها ، وانما نستسيغها لذلك النـظام السائد فيها ، وتضافر الأشكال والوحدات بها ، أو تعاقبها بما يشبه نظام خلايا النحل ، أو تشابك أليـاف



جزء تفصيلى لجزر الجرانيت بأسوان

لوحة زيتية للفنان رمسيس يونان





« الفلاح وزوجته »
لوحة زيتية
للفنانة جاذبية سرى

النباتات عند مشاهدتها تحت عدسات مكبرة أونظام ترسب بعض المركبات الكيمائية فى أشكال بلورات لها أشكال هندسية خاصة .

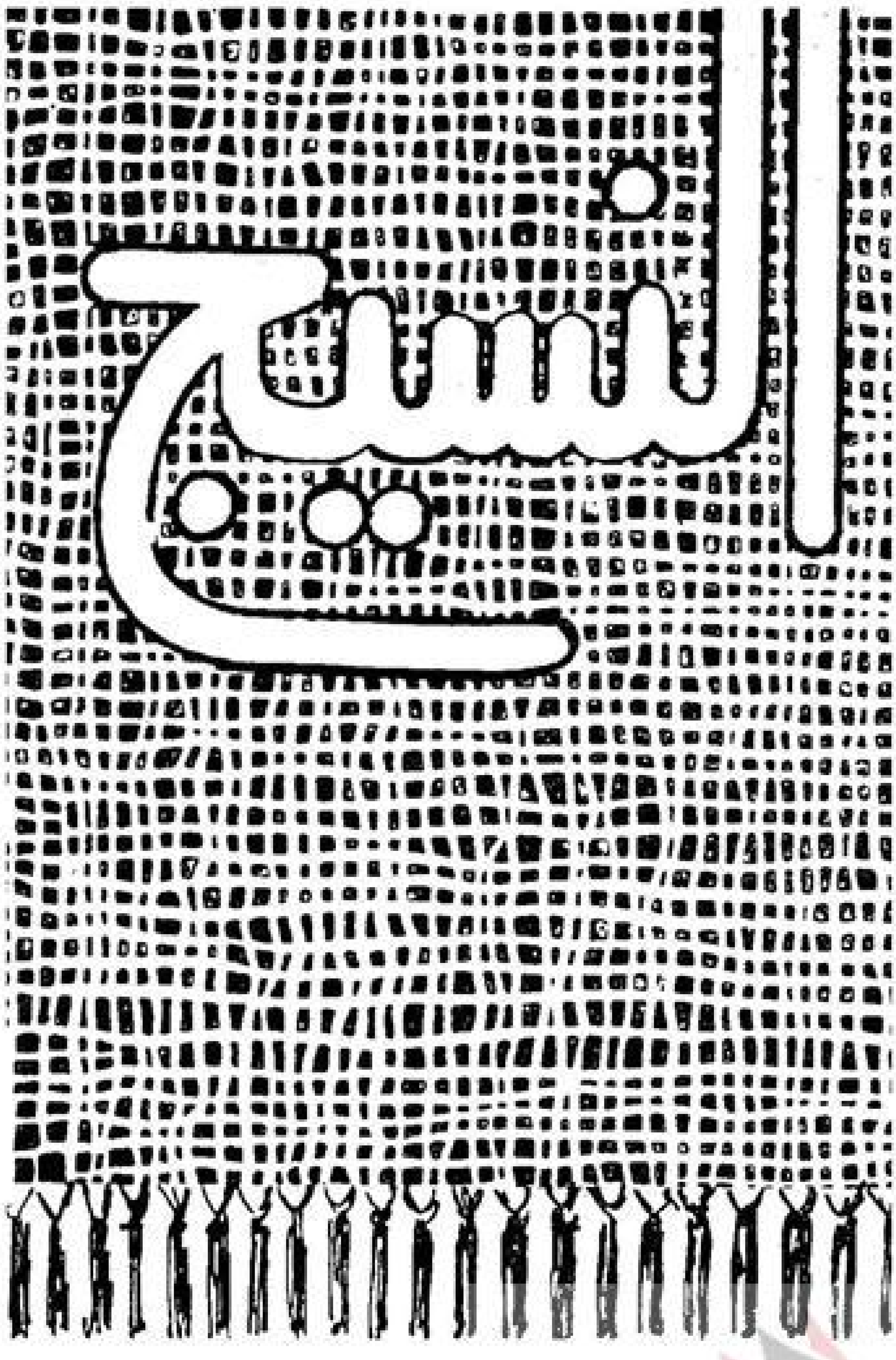
والفنان حين يكشف فىرسمه عنجمال التنظيمات التى كانت لا تثير حتى عهد قريب سوى رجل العلم أصبح يمارس نوعا من الفن يتفق مع الفكر العلمى الحديث الذى يتطلب أدبا وشعرا بل أساطير وتكوينات شكلية كالتى صيغت ونظمت بالنسبة الى الآلة والعدد والمصانع فتكشف لنا نواحيها الجمالية الخاصة بها وتقويمها الفنى الملازم لها .

والفنان رمسيس يونان يثيرنا من هذه الناحية فهو لا يصور لنا هذا الجانب المجرد من الطبيعة كالفنانين الذين اتجهوا فى بداية هذا القرن الى تصوير مناظر العمال بداخل المصانع أو القاطرات والسفن ، فعبروا عنها فى جو من الغموض وجو من الضباب والظلمة كالذى يخيم عليها ، فلم يصوروا تلك الآلات بقدر تصويرهم مايتخيلونه عنها ، أو هم عبروا عنها كما كانوا يعبرون عن الأثاث المنزلى بداخل الأكواخ ومايرتبط فى أذهانهم بذكريات سارة أو أليمة .

ويمكن القول ان معرض المتفرغين فى مجموعه دليل واضح على عزم وجدية تلك النخبة من الفنانين كل يعمل فى اتجاهه الخاص .

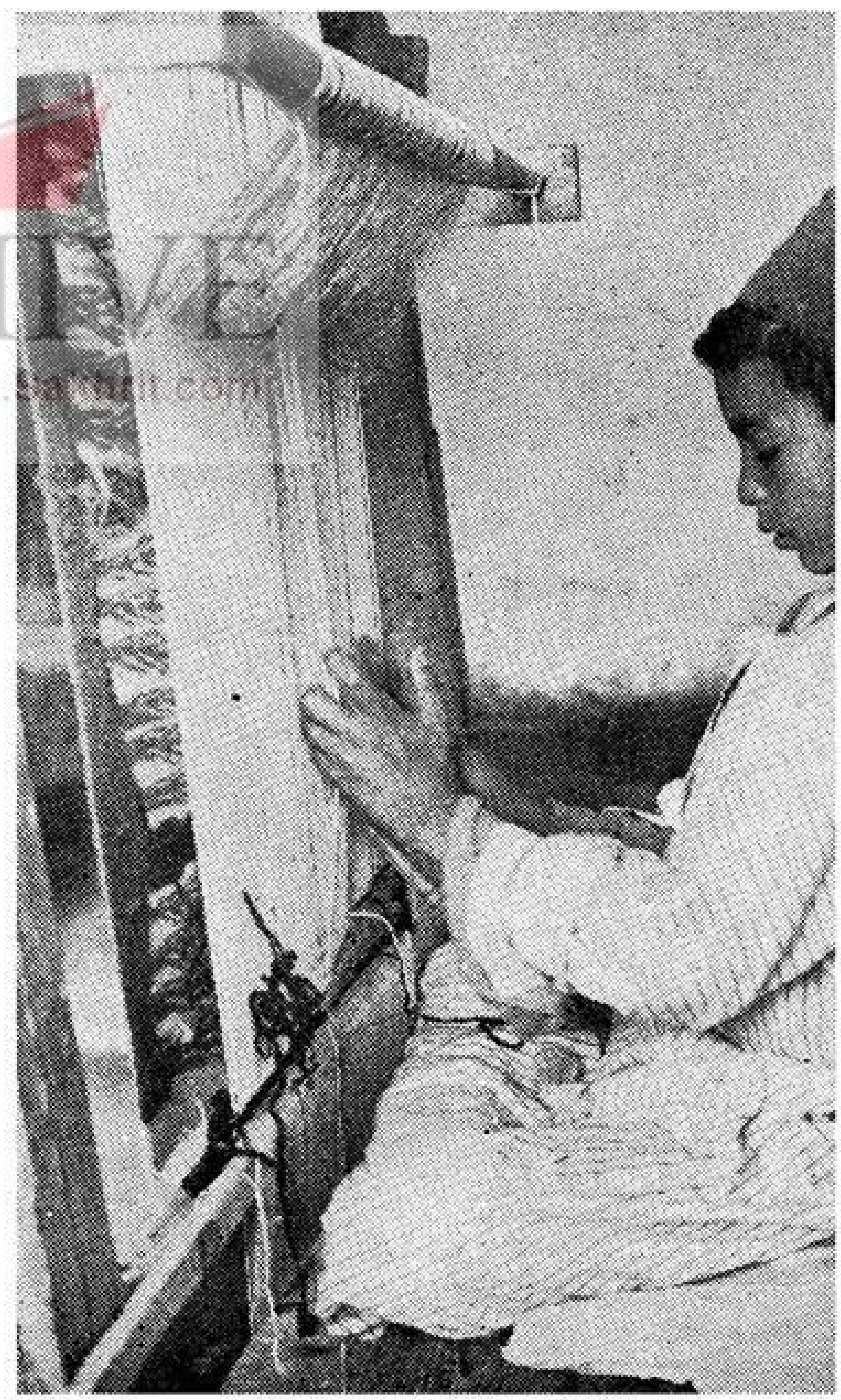
وربما طمع المرء فى أن تقصر بعض الجهود الطيبة لهذه المجموعة من الموهوبين على التعبير عن الجانب القومى وهذه الحلقة من تاريخ البلاد التى تميزت بالتعمير والانشاء والتفاؤل ، بل بقصة أو أسطورة تسودها روح البطولة والعزم .

التلقائية في فن النسيج



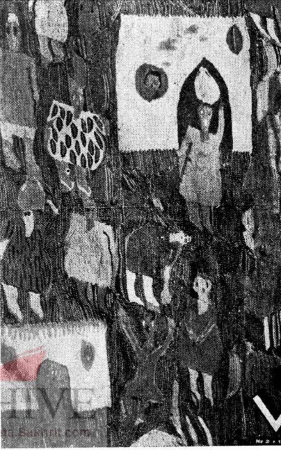
بقلم : الدكتورة سعاد ماهر

(لوحة رقم ١) صبى من قرية الحرانية ينسج على النول



أقام متحف الفن الحديث بمدينـة ((استكهولم)) معرضا للمنسوجات المصرية اليدوية أسماه (الشباب المصرى ينسج) . وقد حظى هذا المعرض بعنـاية فائقة من السويديين ، كما أن صحافتهم أولته حقه من الرعاية والتقدير واعتبرته فتحا جديدا فى عالم الاحياء والتطوير الفنى غير المفتعل .

وقد قام بانتاج هذه المنسوجات اليدوية شبابنـا المصرى ، وكان هذا الانتاج خلاصة تجربة استغرقت سبعة عشر عاما قضاها المهندس ((رمسيس ويصـا واصف)) فى عمل ودأب متواصلين وفى صبر وأناة بعيدا عن الدعاية والأضواء .



(لوحة رقم ٢)

وتقوم هذه التجربة اساسا على فكرة التلقائيـــة فى الفن ، اما الطريقة التى اتبعت فى تنفيذ التجـربة فقد روعى فيها الأصالة وعدم الافتعال . وقد كان السبيل الى ذلك شاقا غير ميسور ، اذ لا بد لتنفيذ هذه التجربة من توافر أمور ثلاثة وهى :

أولا : اشخاص بدائيون على الفطرة .

ثانيا : بيئة طبيعية بعيدة عن المدنية .

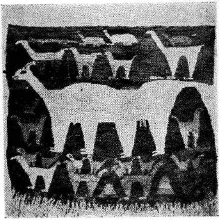
ثالثا : وسيلة يدوية غير معقدة .

وكلنا يعرف أن الانسان فنان بطبعـه وفى امكانه انتاج روائع فنية اذا ما ترك حرا طليقا بعيـــدا عن المدنية وقيودها والمجتمع وتحكماته ومطالبه ، ووجد فى نفس الوقت الوسيلة الصـــالحة للتعبير عن احاسيسه الفنية الدفينة فىنفسه . ولكن كيف يمكن العثور على شخص بعيد عن المدنية وبريقها والمجتمع وقيوده فى القرن العشرين ، وعلى بيئة بدائية بعيدة عن تأثيرات الحضارة الآلية المادية التى من دابهـــا الاهتمام بالمظهر دون الجوهر .

من اجل هذا لجأ « رمسيس ويصا واصف » الى الريف المصرى الأصيل ، واتخذ منه بيئة طبيعيـــة للتجربة ، ومن صبيته أدوات للتنفيـــذ . فوقـع اختياره على احدى قرى محافظة الجيـــزة ، وهى قرية (الحـــرانية) التى تبعـد بنحو ١٦ كم عن القاهرة . وتمتاز هذه القرية بماضيها القديم الذى أمدها بتراث طيب من القصص والأساطير وبأصالة فى اهلها تظهر واضحة فى شخصيتهم ، واعتزازهم بحريتهم ، وطابعهم المميز عما يجاورهم من القـــرى الأخرى ، وان تخلفت عنها فى الناحية المالية ، وكان من أثره ان اطفالها لم ينالوا حظهم الكافى من التعليم .

ولكى تكون التجربة تامة وشـــاملة كان لا بد من وجود المقارنة ، ومن ثم فقد بحث عن بيئـة اخرى تخالف بيئة **(الحرانية)** فوقع الاختيار على قرية **(الوراق)** من أعمال « شبرا » التى يمكن اعتبارهـا من ضواحى القاهرة .

(لوحة رقم ٥)
تمثل عاطفة الأمومة



وتمتاز قـــرية « الوراق » بأنها اكثر تحضرا من (الحرانية) ، وذلك لقربها من العـــاصمة ، كما انها اكثر ثراء ، وقــد نال اطفــالها قسطا من التعليم . ومن محـــاسن الصـــدف أن الصبية الذين اجريت عليهم التجربة فى (الوراق) كانوا جميعـــا من عائلات قبطيـــة ، بينما صبية (الحرانية) كانوا من المسلمين ، مما اكسب المقارنة قيمة واهمية خاصة . فقد استطعنا اعتمادا على هذه المقارنة أن نتبين منها ضرورة توفر الحرية التامة فى التلقائية ، وأن التعليم والتلقائية على طرفى نقيض . فقد اثبتت قطع النسيج التى انتجها صبية (الحرانية) تفوقا محلوظا على تلك التى انتجهـــا صبية (الوراق) سواء فى الناحية الزخرفيــــة او الناحية التطبيقية .

اما العنصر الثالث للتجربة وهو الوسيلة فقد وفق **« رمسيس واصف »** فى اختيار صناعة المنسوجـات اليدوية من بين الحرف المصرية القديمة . فقد كان لمصر شهرة واسعـــــة فى صناعة النسيج ، وكانت منسوجاتها موضع التقدير ومضرب الأمثال فى الدقة والروعة والجمال . وقد عرف العرب لها ذلك فعملوا على الاستفادة من هذا التراث الفنى وتشجيعه حتى ازدهرت صناعة النسيج فى العـــالم الاسلامى عامة ومصر خاصة ، وبلغت من الكمال والاتقان درجـــة قلما نجدها ممثلة فى اى ناحية اخـرى من نواحى النشاط الفنى عند المسلمين .

ومن التقاليد الشرقية التى كان لها اكبر الأثر فى ازدهار فن النسيج ، نظام منح الخلع وهو تقليـد عرفته معظم شعوب العالم المتمدين القديم ، فعرفه المصريون القدماء ، كما عـــرفه الايرانيون ،كذلك كسوة الكعبة التى يقدسها العرب قبل الاســلام وبعده . وهناك ناحية لها أهميتها ينبغى الا نغفلها ، الا وهى حب العرب للباس ، واقتناؤهم الفاخر منه، فكان ذلك عاملا من عوامل المنافســـــة فى الابتكار والاتقـــان .

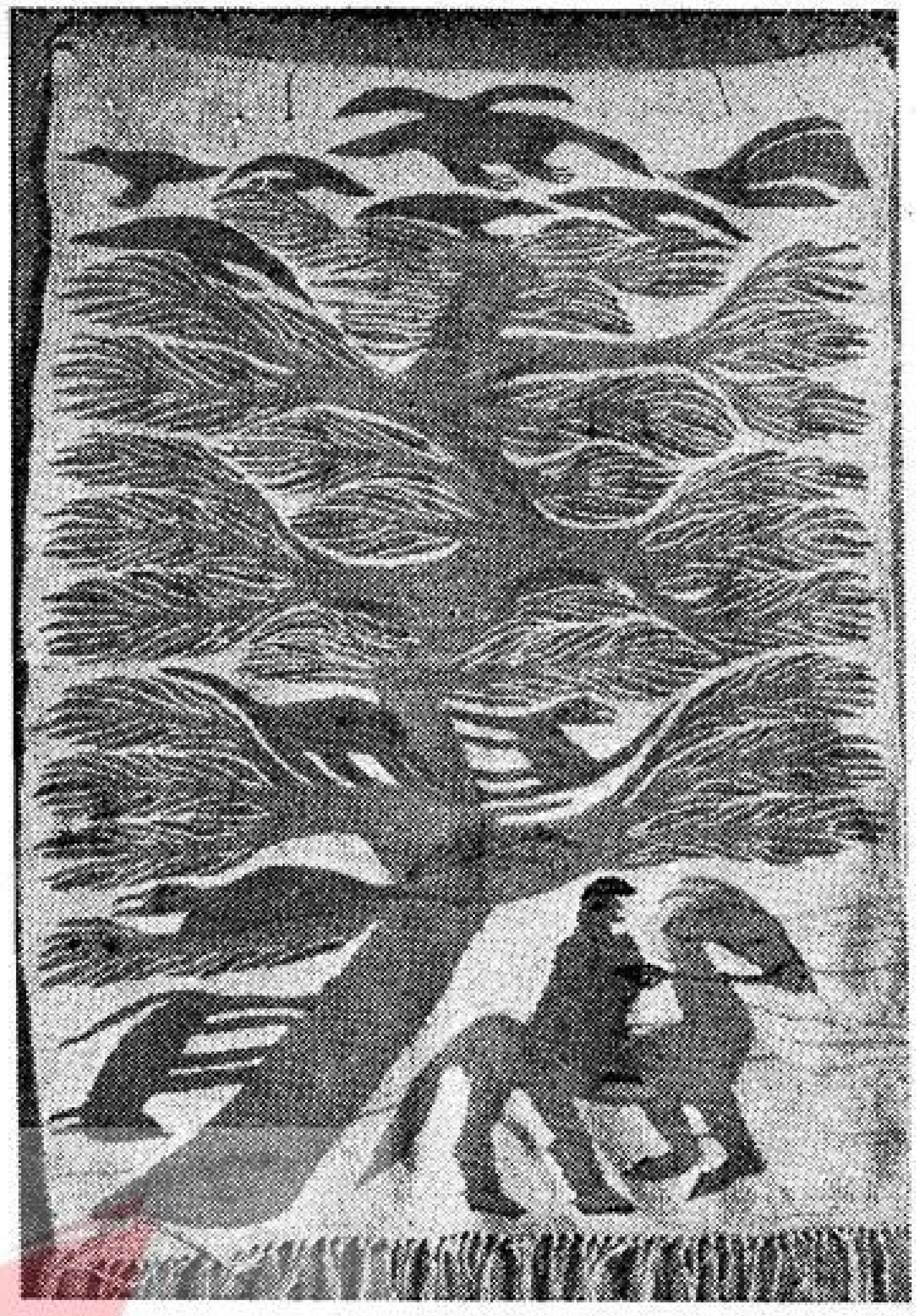
ومن أسباب اختيار صناعة النسيج بالاضـــافة الى اصالتها فى مصر طوال عصورها التاريخية انهـــا تكاد تكون الحرفة اليدوية الوحيـــدة التى تنطبق عليها كل شروط ــ التلقائية ــ فالمادة المستعملةوهى الخيوط لا يمكن تغيرها بعد اختيارها لأنها تشـد على النول (خيوط السدى) من أول الامر ، كما أن الالوان المستعملة وكذا الزخارف والرسوم لا يمكن تغيرها او ادخال تعديل عليها أو محوها بعـــد نسجها بل تظل قائمة كما هى . وهذا لا يتوافر فى غيرها من الحرف والفنون كحـــرفة التخزيف او صناعة التماثيل او الرسم ، فانه يمكن ادخـــال تعديل عليها او اصلاحها بل وتغيرها .

ونوع النسيج الذى اختير لهذه التجـــربة هو نسيج القباطى وهو المعروف فى اللغات الاوروبيـــة باسم « التابسترى » Tapestry كما يعرف النوع السميك منه باسم (الكليم) . ويعتـــبر نسيج القباطى اقدم المنسوجات الزخرفية وهو اول محاولة للحصول على زخرفة نسيجية مكونة من لونين او اكثر . وتعد وسيلة صنعه ابسـط الوسائل التى اتبعت فى صنع اقمشة مزخرفة النسج .

واذا تتبعنا نشأة هذا النوع من النسيج تبين لنا انه وجد فى مصر منذ العصر الفـرعونى ، واستمر خلال عصورها التاريخية دون انقطاع وفى تطـور مستمر الى العصر القبطى والاسلامى ، وعلى ذلك يمكننا القول بأن نسيج القباطى او (الكليم) مصرى النشأة والفكرة والوسيلة .

أما من حيث المواد الخام التى استعملت فى هذه المنسوجات فهى تعتمد اعتمادا كليا على المنتجات المحلية ، وهى القطن لخيوطالسدى والصـــوف لخيوط اللحمة . أما الخيوط الملونة فقد قام الصبية بصبغها بالطرق البدائية التى كانت مستعملة منـذ أقدم العصور ، كما أنهم استخدموا الصبغات النباتية القديمة ، ولم يستعملوا الصبغات الكيمائيةالحديثة، فاستعملوا «النيلة» وهى صبغة زرقاء و «الجهرة» ولونها أصفر مائل الى الخضرة وحجمهـــا كحبة الحمص ، و « الفوه عود » وهى صـــبغة حمراء يحصل عليها من جذور نبات عشبى ، و « الكركم » وهو من الصبغات المباشرة التى لا تحتاج الى مثبت غير انه يتأثر بأشــــعة الشمس ثم « الزعفران » و « العصفر » .

أما زخارف هذه المنسوجات فهى بيت القصيد فى هذا الموضوع ، ونقصد به التلقائيـــة فى الرسم والزخرفة . سبق أن ذكرنا ان الذين قاموا بانتاج هذه المنسوجات صبية صغار السن من البنـين والبنات لم ينالوا نصيبا من التعليم فى (الحرانية) ونصيبا قليلا منه فى « الوراق » (انظر اللوحة رقم



(لوحة رقم ٣) شجرة الحياة



(لوحة رقم ٤) تمثل سنابل القمح وحولها طائر أبو قردان

١) . وقد حرص المهندس رمسيس واصف على أن يترك الصبية دون توجيه ، بل انه لم يحاول أن يصلح لهم أخطاءهم فى طريقة الصناعة ، وترك ذلك للصبى نفسه ، يرى خطأه فيحاول اصلاحه فى قطعة أخرى ، وهنا كانت التلقائية غير المفتعلة . وكان من الطبيعى أن تترك لهم الحرية التامة فى اختيار الموضوعات الزخرفية وكذا الألوان . وقد ظهرت التلقائية واضحة جلية فى اختيار الموضوعات الزخرفية ، فقد كانت كلها معبرة عن البيئة فى صدق وبساطة وبأسلوب بدائى محبب الى النفس رغم ركاكة الأداء .

ففى اللوحة رقم (٢) أعطانا الصبى فكرة واضحة غير زائفة عن قرية (الحرانية) فعبر عن الارض الزراعية باللون الأزرق الداكن ، وعن منازل القرية بتلك المستطيلات البيضاء الخالية من النوافذ والفتحات ، اللهم الا تلك الأبواب المعقودة . ولم يجد الصبى ما يزخرف به البيت خيرا من الفكرة الشرقية ، وهى أن المنازل انما جعلت للنساء ، فرسم عليها وجوه بعض النسوة . ثم أعطانا فكرة واضحة عن الحياة الاجتماعية فى الريف المصرى حيث تخرج المرأة الى الحقل تعاون زوجها الى جانب عنايتها بشئون بيتها التى عبر عنها بالنسوة اللاتى يحملن الجرار على رءوسهن . ولما كان الأثر الفنى ما هو الا انعكاس للبيئة الجغرافية ، فقد بين الصبى ذلك فى ملابس أشخاصه ، اذ أن بهجة الريف وشمسه المشرقة الساطعة كانتا أشد وضوحا من الملابس الريفية السوداء .

وفى اللوحة (٣) عبر الصبى عن الريف واعتماده على الزراعة برسم شجرة الحياة ، ورسم فوق فروعها وعلى جذعها وتحت ظلالها جميع المخلوقات من آدميين وحيوانات وطيور . كما عبر عن البقول والقمح – وهو من أهم حاصلات **الحرانية** – بسنابل القمح فى اللوحة (٤) وقد حام حولها طائر أبو قردان فى وضع زخرفى جميل لا أثر للتكرار أو التماثل فيه .

ولم تقتصر الرسوم على البيئة ومظاهرها بل شملت أيضا العواطف الانسانية النبيلة فاللوحة (٥) تمثل عاطفة الأمومة أصدق تمثيل .

ومما يجدر الاشارة اليه ذلك التشابه الشديد بين زخارف هذه المنسوجات وبين زخارف المنسوجات القبطية التى مضى عليها أكثر من اثنى عشر قرنا اللوحة رقم (٦) مع أن هؤلاء الصبية لم يروا المنسوجات ولا علم لهم بها . على أننا اذا أمعنا النظر قليلا فى كلا النسجين الفينا أنهما يتفاقان فى عدة أمور أهمها : أن كلا منهما فن شعبى اهتم بالجوهر دون التفاصيل ، وأنهما يمثلان البيئة المصرية ، وأن اختلفا من ناحية المظاهر الاجتماعية .

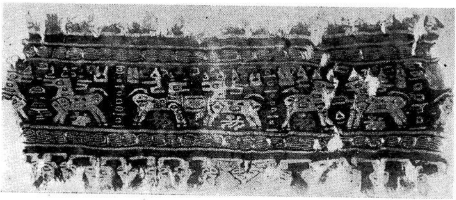
واذا ما تصدينا للناحية الجمالية البحتة وتقدير القيم الفنية التى توزن بها الأعمال الخلاقة لهذا الانتاج، فاننا نشاهد توزيعا متزنا متماسكا للوحدات الطبيعية المعبر عنها بأسلوب فردى متميز يصعب تقليده ، بل ويتوق اليه اقطاب الفن المعاصر فى انحاء العالم ويمكن تشبيه تنسيق تلك الوحدات والعناصر وترتيبها بالتوزيع الموسيقى المتكامل .

اما من ناحية تصميم الوحدات الفنية وتشكيلها بالأسلوب الخاص بذلك الفن فهو فى الواقع تصميم له جدته وبهاؤه ، ينطوى على سذاجة محببة الى النفس ، هذا مع براعة الاخراج للتعبير عن البيئة ،

كما نلاحظ انعكاس تراث فنوننا الأصيلة ـ بعد تفاعله مع البيئة المحيطة به ـ على هذه النفوس الفضة ، فأخرجته لنا فى ثوب جديد قشيب ليس للتزييف ولا للتلقين أثر فيه .

وفيما يختص باللون ، فان روعة الألوان وجدتها لما يبهر النظر ويحرك النفس ، ويجدد معنوياتها . فعلى الرغم من استعمال الألوان المتضاربة فاننا نجدها بالفة الانسجام مما يدل على توزيع محكم يؤكد الحس المرهف الذى يتمتع به هؤلاء الناشئون ذوو النفوس الصافية النقية .

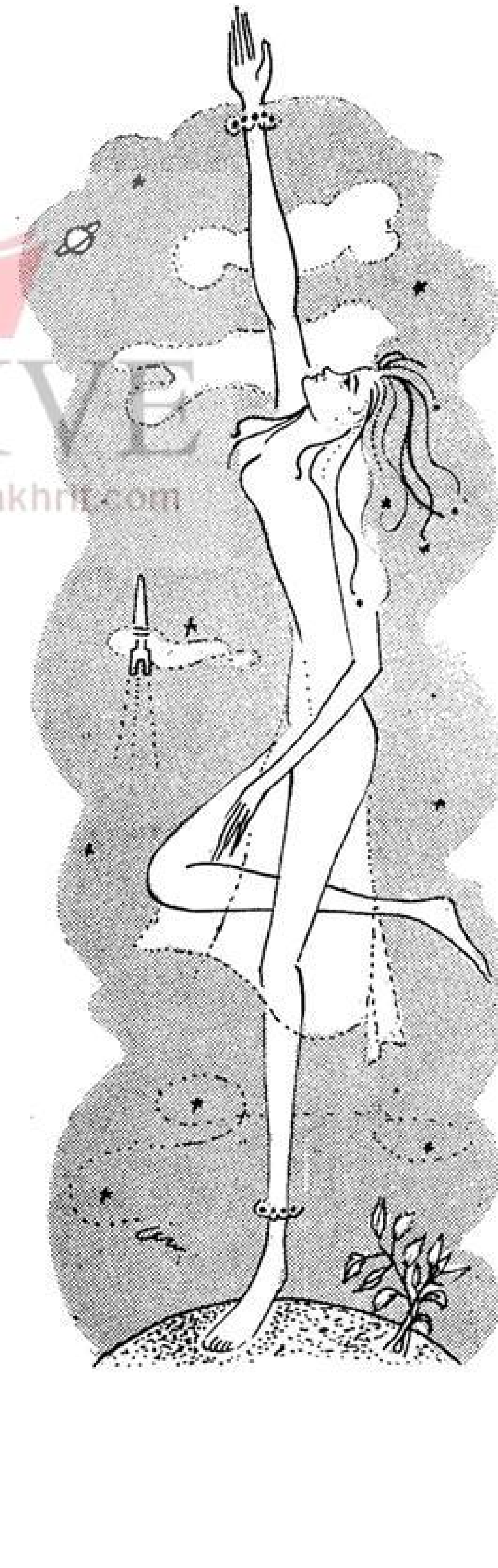
وجملة القول ان هذه التجربة جديرة بالاهتمام والتقدير وهى فيما نعلم أول محاولة لاثبات تلقائية الفن اثباتا عمليا يقوم على أسس علمية صحيحة ، ودراسة نفسية فاحصة ، وفهم واع للفنون ومقوماتها . كما أن القيم الفنية لهذا الانتاج الفريد فى نوعه ، والذى يحمل طابع الروح المحلية القديمة والحديثة مع الروح العالمية يجب الا نغفل أهميته من ناحية المنفعة المادية . ويمكننا ان نضع هذا الانتاج مع المستويات الجديرة بالتقدير فى مجال الخلق الفنى وخاصة فى مضمار فن النسيج اليدوى .



(لوحة رقم ٦)
قطعة نسيج من أواخر العصر القبطى وأوائل العصر الاسلامى

رحلات الفضاء هل تؤدى إلى التعاون الدولى ...؟

بقلم : فوزى الشتوى

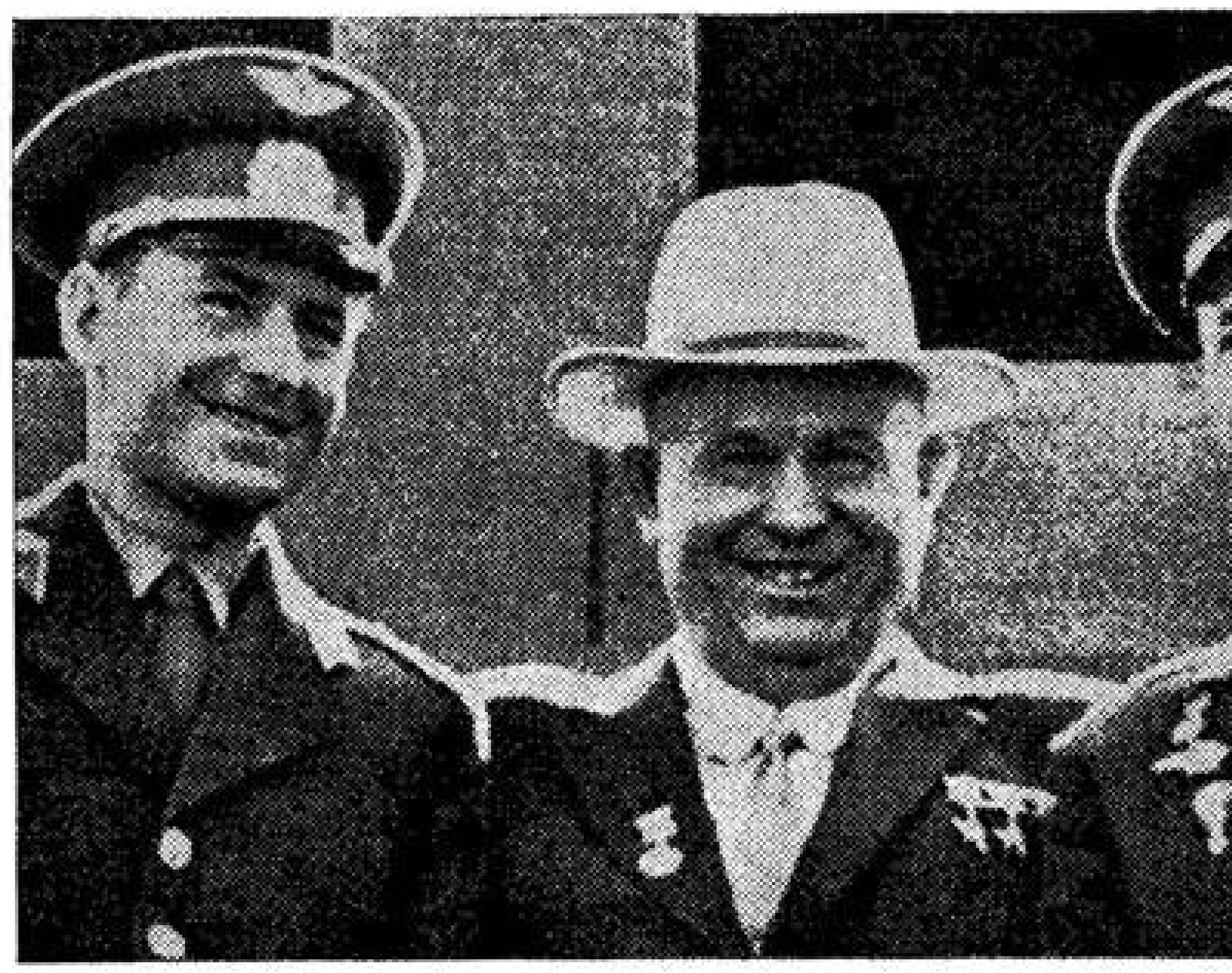


ما الفوائد التى جناها العالم من رحلة الكولونيل «جون جلين» حول الكرة الارضية ؟ وما الفرق بينها وبين رحلات «جاجارين» و«تيتوف» و«شبارد» و «جريسوم» ؟

ان أولى الفوائد هى اكتساب مزيد من الجرأة على غزو الفضاء . فلم يعد الفضاء ذلك الطلسم الغامض الخطر الذى تسكنه الجن والأرواح ، وغير ذلك مما تخلف من رواسب أساطير الأقدمين ، وفقد أيضا رهبته ، وعرفت أخطاره ، فلم تعد مسائل الضغط ، وانعدام الوزن ، والوحدة فى الفضاء من العوامل القاتلة ، او المحدثة للأمراض والعلل فى الانسان ، بل صارت مسائل عادية كركوب الطائرات .

انسان عادى

وكان من حسن الحظ ان الأفراد الخمسة الذين اقتحموا حافة الفضاء عادوا سالمين ، ورأينا أحدهم - حين زار « جاجارين » الجمهورية العربية - كان شخصا عاديا فى مظهره وحياته ، بل نرى فى حياتنا اليومية كثيرين يبزونه فى قوة العضلات والمظهر الخشن . وتطلعت الى تقاطيعه لعلى ألمح دليل عزيمة قاهرة ، وحادثته لأسمع انغام صوته ، ولعله يجيب على بعض الأسئلة ، فكان يهرب من الاجابة على الاسئلة بتوجيه أسئلة اخرى حتى يدركه من يسحبه ويعطل الحديث .



خروشوف رئيس وزراء الاتحاد السوفييتى بين رجلى الفضاء « يورى جاجارين » ـ الى اليمين ـ وجرمان تيتوف ـ الى اليسار

كان شابا نحيل الجسم ، قصير القامة ، رقيق الجلد ، ولا تبدو فى مظهره اى الوان الخشونة ، حتى لترتاب فى انه مارس شيئا من الألعاب الرياضية. كانت الظاهرة الشاذة فيه حيويته . قالوا ان عمره سبع وعشرون سنة ، ولم يكن يبدوعليه انه تجاوز العشرين. وكان الغالب على كل من شهدوه استهانتهم بركوب الفضاء والاستعداد لزيارته .

أن زيادة الاستهانة بالفضاء وغزوه من النتائج العملية لرحلات ريادته . وكلما زاد رواده، زاد أيضا عدد المستهينين بأمره ، وكثر اطمئنان النفوس الى ركوبه والتحليق فيه . فهو كأى مجهول يقبل الناس على بابه لأول مرة ، يقفون امامه فترة مترددين حائرين ، حتى يتجرأ واحد ويقتحمه وعندئذ يقبل آخرون ، ومن ثمة يتحول المجهول الغامض الرهيب ، الى شىء عادى لا رهبة فيه ولا غموض .

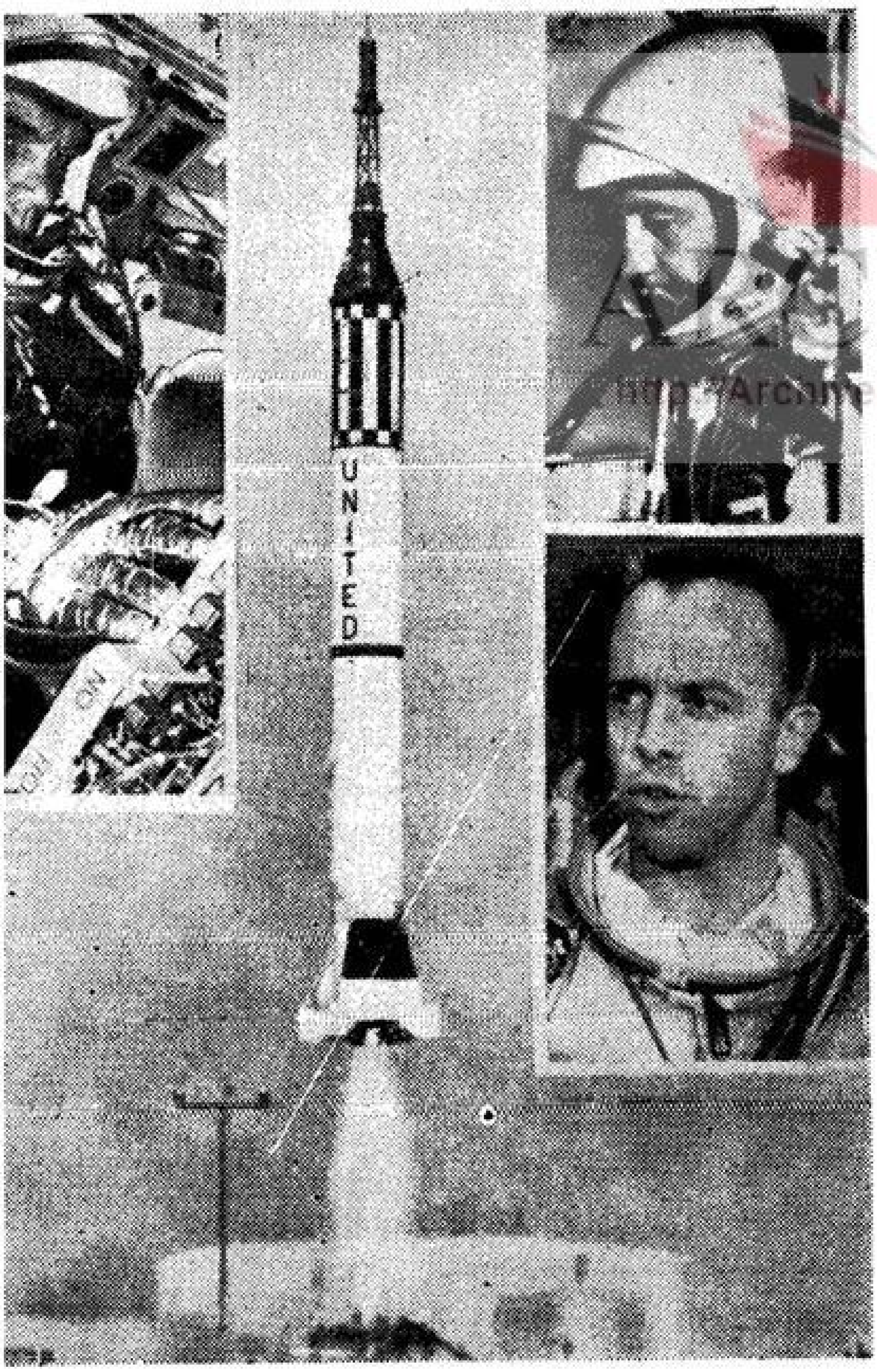
تعاون دولى

والفائدة الثانية لرحلة الكولونيل «جلين» جاءت على لسان الرئيس كنيدى رئيس جمهورية الولايات المتحدة الامريكية حين اقبل لتهنئته فقال « انك صنعت ما عجز عنه رئيسان لجمهوريتين» . ويقصد نفسه و «خروشوف» ويشير الى خطاب التهنئة الذى أرسله الرئيس الاخير واشار فيه الى التعاون بين روسيا وامريكا فى شؤون الفضاء . ومثل هذا العرض سبق ان قدمه الرئيس الامريكى ايزنهاور فى عام ١٩٥٨ ، ولكنه لم يلق اذنا صاغية .

وقد تبدو الخطوة علمية بعيدة عن شؤون الحرب والسياسة والحرب الباردة ، ولكن التعاون أيا كان امره مسألة تقرب بين المتنافسين . وقد رأينا لونا من هذا التعاون فى السنة الدولية للجغرافيا الطبيعية ، حين اجتمع علماء الدولتين مع سواهم من خبراء الدول لدراسة اسرار الأرض وصلتها بأسرار السماء .

وخلال هذا التعاون الأخير عرف كل منهما ان منافسه ليس «بعبعا» كما تصوره الوان الدعاية ، بل راى كل فريق فى الآخر اناسا عاديين من الميسور

رجال الفضاء الامريكيين الثلاثة وقد ظهر الى اليمين الكولونيل جون جلين الذى دار أخيرا حول الارض ثلاث مرات ، وفى اعلى اليسار جوس جريسوم وتحته الان شبارد ، وكلاهما لم يدر حول الارض ولكنه ارتفع الى نحو ١٨٤ كيلو مترا ثم عاد الى الارض بعد ان امضى ٥ دقائق فى حالة انعدام الوزن . وظهر بين الصور نموذج الصاروخ الذى أطلق الرجال الثلاثة



التفاهم معهم ، واحلال الاتفاق مكان الخلاف . بل ان الذكريات التى خرج بها كل فريق عن الآخر فى تلك الفترة لا تزال موضع رسائل متبادلة وصداقة وطيدة ، فالعلم لا يقر سياسة الأحقاد والتنابذ . ومن عجب أن يكون العلم حتى اليوم اداة هامة من أدواتها ، فهو المبتكر للاسلحة التى يستغلها الساسة. وهو يرضخ الآن لنزواتهم لأنه لا يملك القوة لكبح جماحهم ، ولكن سيأتى وقت يكون له فيه حق تقرير المصير ، وعندئذ يتحول الميزان ، وتخضع السياسة للعلم ، فيحكمها بمنطقه ، ويوجهها الى عوامل الاستقرار والسلام والتعاون ، فهى الاوضاع التى يستطيع فيها العلم أن يعمل ويثمر .

تحذير العلم

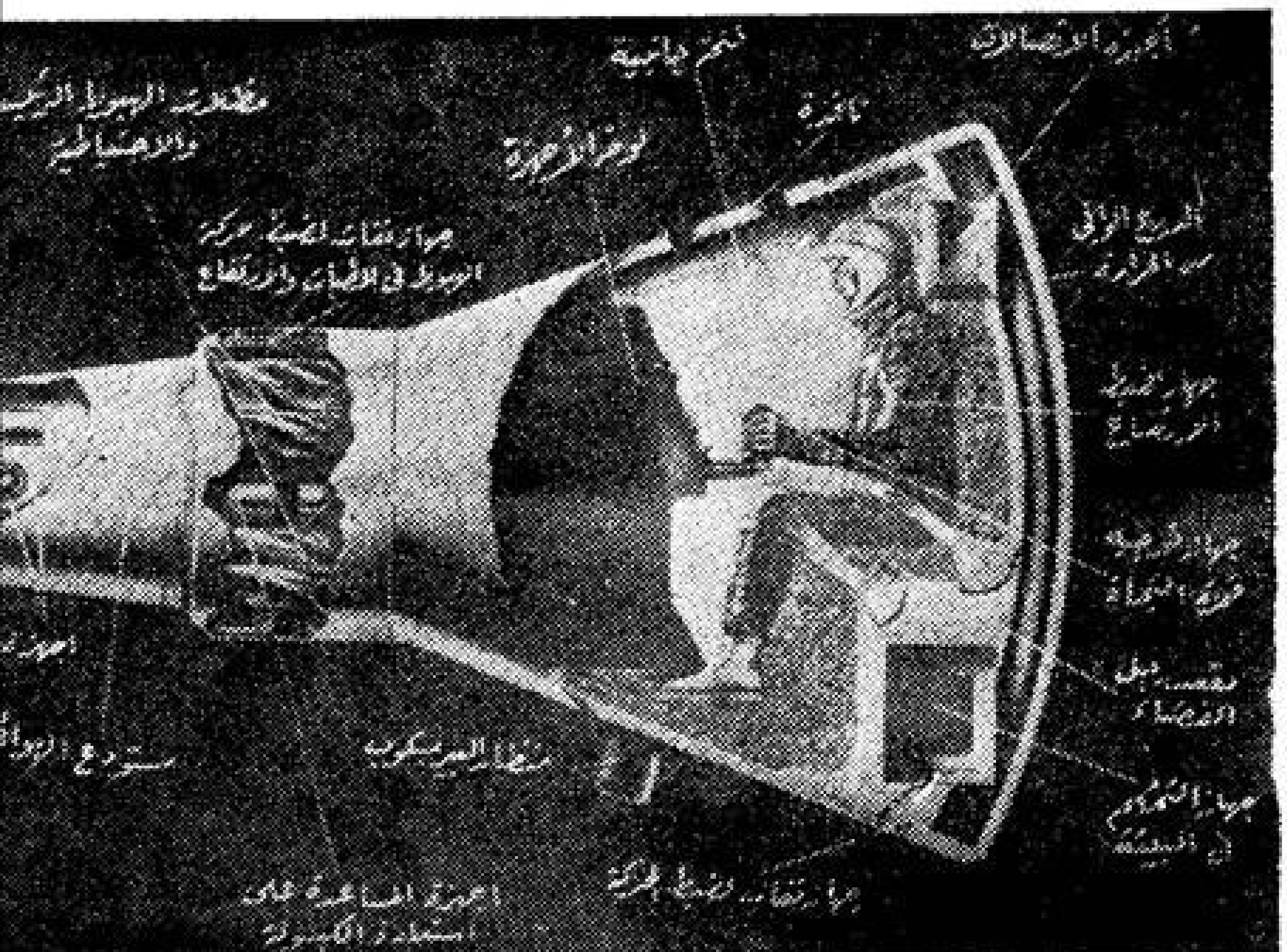
ولعل الفضل فى عدم نشوب الحرب حتى الآن يرجع الى كلمة العلم . فساسة الدولتين الكبيرتين يتلقون التحذير تلو التحذير من علمائهم عن خطر الحرب الذرية والصاروخية والأسلحة السرية والعلنية . وهذا الخطر وحده هو الذى يغل يد الساسة ، ويعوق تنفيذ نزواتهم المدمرة .

والتعاون العلمى فى مسائل الفضاء يمس الحرب بطريق مباشر ، فأداة سفن الفضاء هى الصواريخ . والصواريخ هى الأداة المنتظرة لاسقاط القنابل الذرية والايدروجينية ، وهى ايضا احدى وسائل الدفاع وتجنب الاغارات الجوية لأن المدافع وقنابلها لا تستطيع الوصول الى القذائف أو الطائرات المغيرة التى تحلق على ارتفاعات شاهقة وبسرعات هائلة .

ومن العسير أن يقوم تعاون علمى بين دولتين لريادة الفضاء دون أن يتناول الصواريخ ذاتها . ومن هنا ينكشف جانب من الأسرار الحربية ، فلدى روسيا صواريخ قوية لم تذع كلمة واحدة أوصورة عن شكلها ، أو بنائها ، أو وقودها . ولدى امريكا أنواع متعددة منها السرى ومنها العلنى .

لكل فريق ميزاته

واذا كانت روسيا برعت فى اطلاق سفن الفضاء الضخمة ذات المعدات القوية ، فان امريكا برعت ايضا فى تصغير الأجهزة . فرأينا قمرة رجل الفضاء الأمريكى لايزيد وزنها على طن ونصف طن فى حين أن وزن قمرة الروسى تزيد على أربعة أطنان ونصف طن ولكل من التصغير والتضخيم مميزاته . واذا ما اجتمعا فى قمرة واحدة كانت النتيجة قفزة



رسم يبين مركبة الفضاء الامريكية المعروفة باسم مركيورى

رائعة فى عالم ريادة الفضاء ، لأن السفينة الروسية التى لا تتسع الا لفرد واحد ستتسع بمعونة الأجهزة الامريكية الصغيرة لثلاثة أو اربعة أفراد .

ولكل من الفريقين تجاربه ودراساته ، مما ظهرت نتائجه بطريقة عملية ، ومما لا يزال فى مراحل التحضير ، ويحتاج الى مزيد من الدراسات والتجارب . وسيكمل بعضها مالدى الفريق الآخر. فاذا ما نقص شيء تعاونا على دراسته ، وبدلأن ينفق كل منهما المال والوقت فى دراسة أشياء متشابهة ، فانهما يستطيعان اقتسام المشكلات ليحل كل منهما جانبا منها ، فيوفران الوقت ونفقات البحث والدراسة .

ومن العقبات التى تواجه ريادة الفضاء وزيارة القمر أو المريخ فداحة نفقاتها ، حتى ان الدول الأوروبية لم تحاول التقدم فى مجاله بطريق جدى ، بل آثرت أن تؤلف هيئة دولية لتبدأ هذه الدراسات والتجارب بطريق تعاونى سبق أن طالب به علماء روسيا وامريكا أكثر من مرة ، وحين أكدوا أن اية دولة بمفردها ستعجز حتما عن الاستمرار فى تجارب غزو الفضاء لما تحتاجه من عدد ضخم من العلماء والخبراء والمهندسين ، ولارتفاع نفقات السفن ذاتها، ولما يحتاجه رصدها وتتبعها من انشاء مئات المحطات فى شتى أنحاء الكرة الأرضية .

ان دوران «جلين» حول الكرة الأرضية ادى الى ازالة كثير من أوجه التفوق بين روسيا وأمريكا . وصار من الميسور ان يجلس خبراؤهما فى مجال

واحد وكل منهما يشعر بالمساواة تقريبا . ولايحس بنقص كبير عن زميله .

مرحلة جديدة فى الفضاء

وفى الوقت نفسه يعد الدوران حول الارض المرحلة الأولى من غزو الفضاء . فعن طريقه عرفت البشرية الوسائل التى تتيح الحياة لرواده ، وبقى أن تغزوه فعلا بأن تتوغل فى أعماقه . وخلال هذا التوغل ستظهر أعقد المشكلات وأكثرها نفقة مما تعجز عن تحمله أغنى الدول ، فان اطلاق صاروخ واحد الى الفضاء يكلف امريكا عدة ملايين من الدولارات . واستعادة قمرة من الفضاء تتطلب اضعاف هذا المبلغ ، ويكفى ان تعلم ان الأمر يتطلب أن تنتشر سفن أسطولها وطائراتها فى مساحة ٥٠٠ كيلومتر ، ينهمك فى هذه العملية نحو ١٥ الف رجل .

وأخطر العقبات التى ستواجه التوغل فى الفضاء هى أحزمة الاشعاع المحيطة بالأرض ، وهى تزداد ضراوة وشدة اذا دب النشاط فى الشمس وأرسلت بعض مادتها صوب الأرض . وهذه الاشعاعات تخترق كل ما يصادفها ، وتصيب ركاب الفضاء باشعاعات قاتلة فى وقت قصير . ولا تصل هذه الاشعاعات الينا على الأرض لأن طبقات الهواء والعوامل الطبيعية تحمينا منه . وهى أيضا التى حمت رجال الفضاء الخمسة فى رحلاتهم القريبة



عصر الفضاء ... للمثال الروسى بوستنيكوف

من الارض . ولو ارتفعوا الى ٢٠٠٠ او ٣٠٠٠ كيلومتر لاصيبت اجسامهم بما يقتلها .

ارضنا وزجاجة الترموس

وتوجد عدة نظريات علمية للتغلب على الاشعاع وامتصاصه واضعاف مفعوله . وجرب بعضها على نطاق معملى ضيق فثبتت صحته ، ولكن الفرق كبير بين النظريات العلمية وبين التنفيذ العملى . فنعرف نظريا أو حسابيا ما يعطيه لتر بترول من الحرارة ، ولكننا عمليا ، وبأحسن الطرق ، لا نفيد سوى بنحو ثلث الحرارة الناشئة . وكذلك الحال مع طاقة الشمس التى لو عرفنا كيف نستغلها لاستغنينا بالقليل منها عن كل انواع الوقود فى العالم .

الكولونيل « جون جلين » ، وهو يضغط على أزرار سفينة الفضاء الامريكية فى أثناء دورانه حول الارض . ان رحلته تبدو كفاتحة لعهد جديد من التعاون الدولى بين روسيا وأمريكا لدراسة الفضاء وزيارة ما يحوى من كواكب



ورغم اننا نعيش مع هـــذه الأشياء من آلاف السنين ونحاول استغلالها جاهدين، رغم كل مساعينا ومبتكراتنا ، نخفق فى الظفر بما نريـــد ، فنكتفى باستغلال ثلث حرارة الفحم والبترول وبما ترسله الشمس فينا من دفء . ونظـــريات الوقاية من الاشعاع أشبه باستغلالنا لطاقة الشمس . ولـــو عرفناها لما خشينا الحرب الذرية ، ورهبناها كما نفعل اليوم .

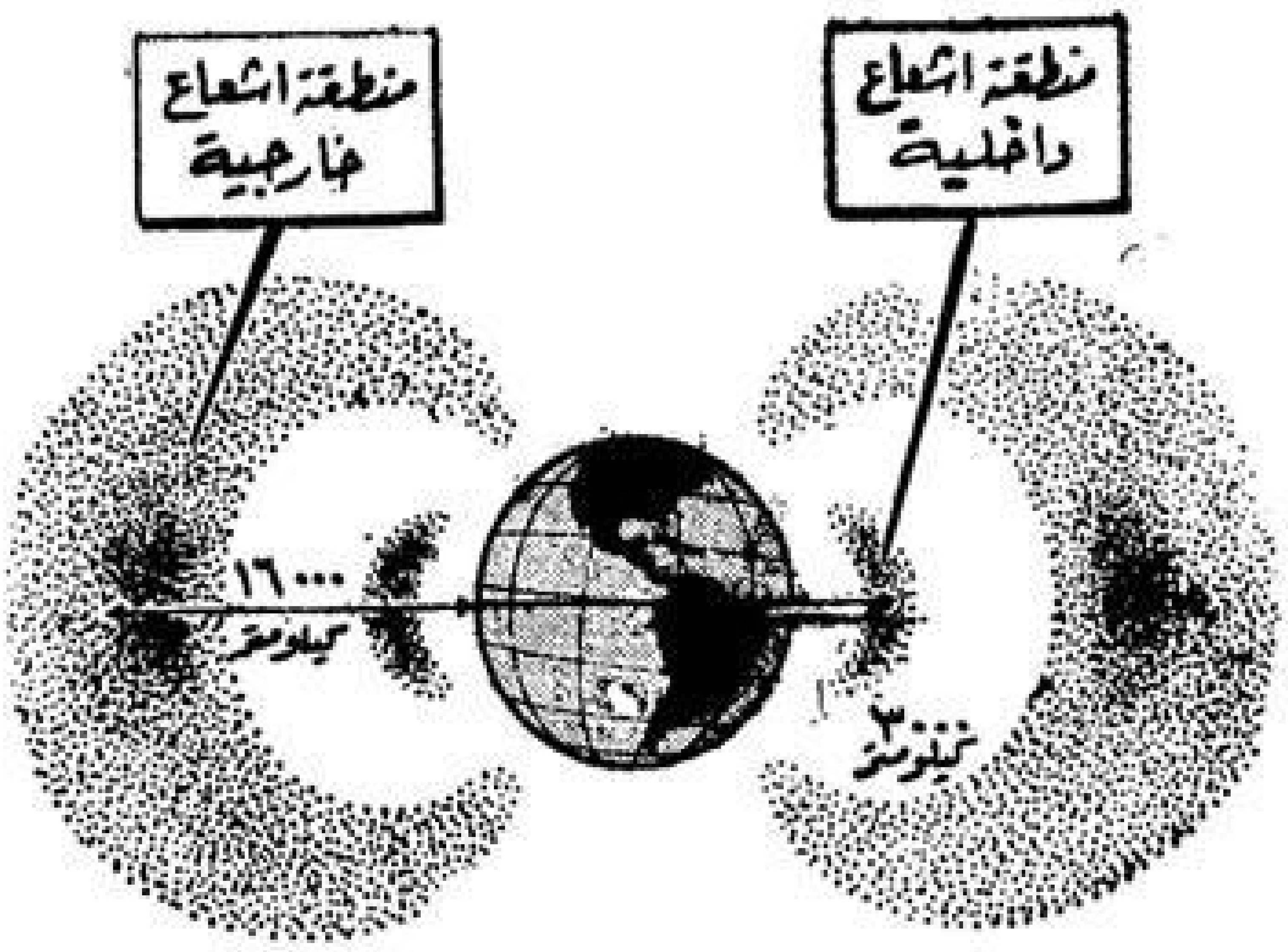
وتمتد طبقات الاشعاع حول الأرض الى ارتفاعات بعيدة تبدأ من ارتفاع الف كيلو متر ، وتمتد الى نحو عشرة الاف . ولأسباب طبيعية تتخللهـــا فراغات خالية من الاشعاع ، ونادرة المادة ، مما يجعل هـــذه الطبقات اشبه بأغشية زجاجة «الترمـــوس» التى تحفظ فيها المواد بدرجة حرارة ثابتة .

باب الفضاء

وتخضع هذه الطبقات فى تكوينهـــا للمجالات المغناطيسية للأرض ، فتكون على أقلها عند القطبين اذ تبدأ منهما فى طبقات رفيعة تزداد سمكا كلمـــا اقتربنا من المناطق العليا فوق خط الاستواء . ولهذا يعتقد الخبراء أن باب الفضاء عند القطبين ، ويرون ان اقتحام الفضاء وتجنب طبقات الاشعاع يتطلب انشاء محطة فضاء قطبية تدور حول الأرض فى مدار ارتفاعه نحو ٢٥٠ كيلومترا وتلف على القطبين ، لا بعيدا عنهما كما حدث فى اكثر الأقمار الصناعية التى اطلقت حتى الآن .

وبهذا الاقتراب من الأرض تكون المحطة بعيـــدة عن مناطق الاشعاع الخطرة وفى الوقت نفســه تمر بكل من القطبين الشمالى والجنوبى ستعشرة مرةفى اليوم . وفى كل مرة يمكن اطلاق سفن الفضـــاء للتوغل فى انحاء العالم الشمسى فى رحـلات الى القمر أو سواه من الكواكب .

وانشاء محطة فضاء ليس من المسائل الهينة لأنها ستكون أشبه بميناء لتموين سفن الفضاء ، فتحوى كميات وقود وافرة ومؤن ومرافق عامة لخدمة من يعملون فيها ، ومن يزورونهم فى طريقهم من الأرض أو اليها . ومن الجائز فى هذا السبيل صنع المحطة من بقايا الأقمار والصواريخ التى تطلق فى الفضـــاء وتبقى فيه فترة .



أطنان الضروريات

فى داخل هذه المحطات يجب ان تتوفر كل اسباب الحياة وظروفها المتوفرة على الأرض من ضغطجوى تتبخر أجسامنا اذا لم تتعرض له ، ومن هواء لا غنى لحياتنا عن تنفس اكسيجينه ، ومن غذاء لا مفر من اكله حتى نعيش ونعمل. والى جوارهذه الضروريات الحيوية نحتاج لأخرى ترفيهية أو اجتماعية ، مـــن أدوات تسلية تزيل عنا السأم وترفعروحنا المعنوية.

وسواء أكان الفرد فى سفينة او فى محطة بالفضاء فانه يحتاج فى كل يوم الى نحو أربعةكيلوجرامات من الطعام والماء ، كما يستهلك نحوكيلوجرام ونصف من غاز الأكسجين . واذا ماأرادت سفينة الاقلاع الى المريخ مثلا ، فان كل فرد من ركابها يحتاج الى طنين من الطعام و٤٥ الف جالون من الماء ونحـــو ٨٠٠ كيلوجرام من الأكسيجين . وهى أوزان ضخمـــة تحتاج الى كميات هائلة من الوقود لأن نقل كيلوجرام واحد يحتاج ما يقرب من ضعف وزنه مائة مرة .

ورأينا بعض العقبات التى تعترض نقل فرد واحد مزود بطعام يوم او اثنين ، وهى عقبات عسيرة الحل مما دعا الخبراء الى البحث عن طريقة أخرى . وهى تقليد الدورة الحيوية على الأرض . فالانسان يتبادل المنفعة مع الحيوان والنبات والميكروبات وبوجودهـــا جميعا يتيسر لألوان الحياة ان تبقى على الارض . فتتلقى الميكروبات فضلات الانسان وتحـــللها الى موادها الأولية ليتغذى بها النبات وينتـــج الثمار والمحصولات التى يتغذى بها الانسان .

والنبات أيضا يفيد من غاز ثانى اكسيد الكربون الذى تفرزه أجسامنا ويحوله الى غاز الأكسيجين

الضرورى لنا. وبهذا تيسرت الحياة لكائنات الأرض، اذ يؤدى كل منها دورا ضروريا للآخر. فمادة الارض كما هى منذ خلقت ، ولكنها تتحول وتتشكل لتلائم شتى الوان الحياة ، فنراها مرة على هيئة تفاحة يأكلها الانسان ، ونراها مرة اخرى على هيئة جيفة نتنة يحللها الميكروب فى الأرض ويقدمها غذاء للنبات .

الارض فى الفضاء

على هذا الأساس راى الخبراء ان يحولوا داخل محطات الفضاء وسفنه الى أراض محلية ، ومزارع صغيرة تلف فيها دورة الحياة كما تلف على الأرض وبالحساب ظهر أن كل فرد يمكن أن يحصل على ضرورات حياته من مساحة ارض لا تقل عن تسعة أمتار مربعة بمعونة أفضل الاحياء من ميكروبات ونبات وحيوان وأسماك .

ولكن النتائج الحسابية شيء والنتائج العملية شيء آخر ، فالفرد يحتاج الى أضعاف هذه المساحة ، التى قدرت وفقا لدراسات معملية عسيرة التحقيق ، وهى تحتاج الى آلاف الدراسات حتى تكمل . وبينها وبين الكمال شوط بعيد لما تتطلبه من تعدد طوائف الخبراء فى علوم الحياة والمعادن والميكروبات والمهندسين على اختلاف الوانهم فى الكيمياء والزراعة والصناعة والتربة والحيوان والنبات . مجال واسع هدفه نقل سمات الحياة على الأرض الى سفن الفضاء .

ومن العسير على دولة واحدة ان تؤدى هذا كله وفى الوقت نفسه تدرس الفضاء الفسيح . ومن هنا كان التعاون الدولى مسألة ضرورية . ونتيجة لضخامة العقبات استطاع العلم ان يعترض رغبات السياسة ويصر على تحقيق التعاون الدولى فى مسائل غزو الفضاء ، وساعده فى الاقتراب من تحقيق أمله أن روسيا ظفرت بما أرادته من دعاية واسعة هزت أركان العالم كله ، اذ راى الناس أحلام الأجيال السابقة تتحول الى حقيقة . وعرفت كيف تستغل احلام الناس . فكانت فى كل من قذائفها الست عشرة تختار مجالا جديدا مثيرا للناس ، فمرة ترسل كلبا ، وأخرى تبعث بقذيفة الى القمر ، ثم بمحطة أرصاد تصور وجهه الخلفى أو تذهب الى الزهرة وهكذا .

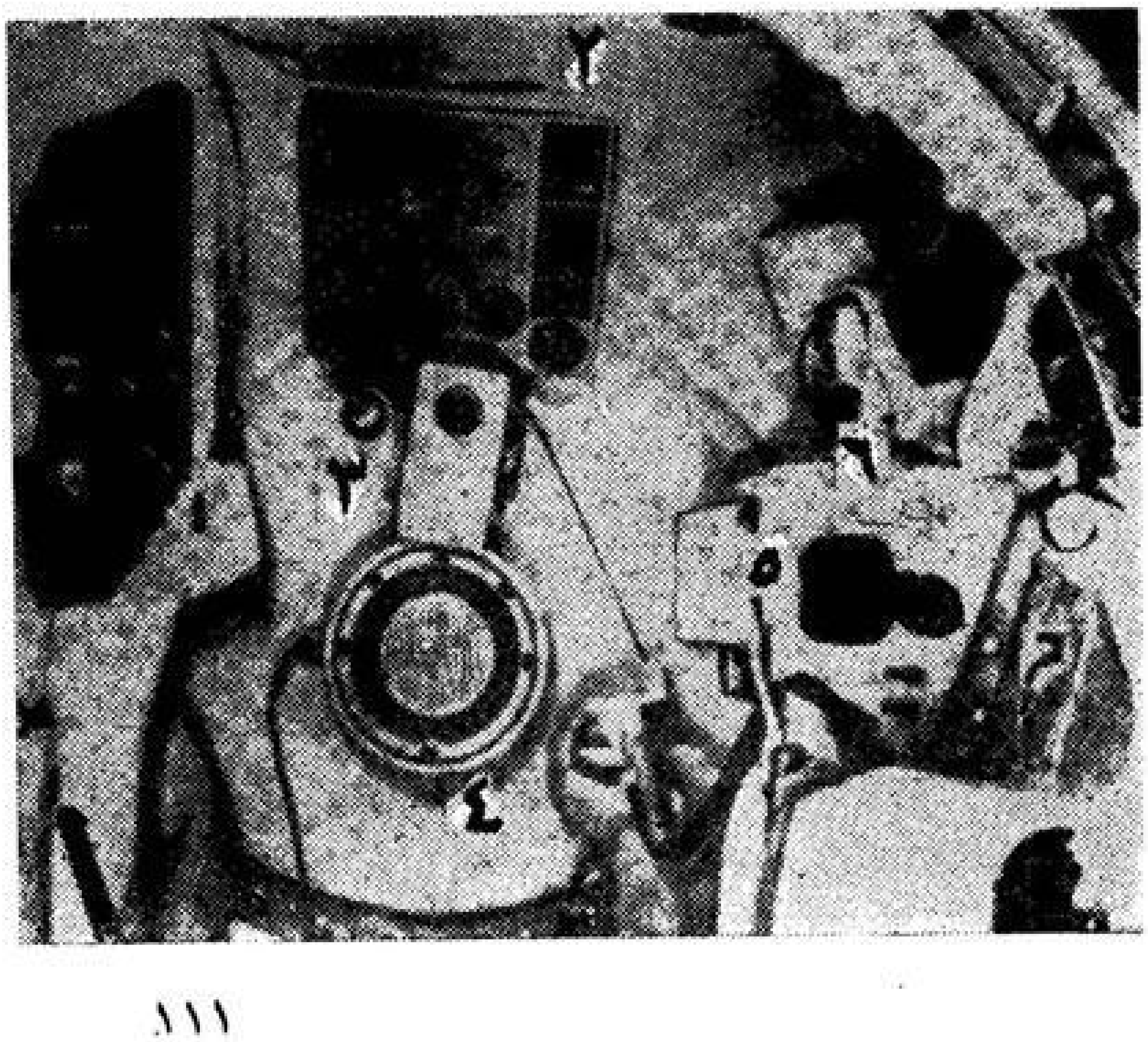
لقد حرصت فى كل قذائفها الى الفضاء على تسجيل أولوية مثيرة . ودأبت منذ عام ١٩٥٧ حتى الآن على تقديم جديد فى كل مرة . وبتوالى القذائف بدأ اهتمام الناس يفتر ، ولكن العالم كله اعترف بالتقدم العلمى الروسى حتى اختلف الناس والخبراء أنفسهم لمن يعطون اسبقية التقدم العلمى .. لروسيا أم لأمريكا .

ومن المتعذر المفاضلة فلكل منهما فضائلها من الناحية العلمية رغم ما يبدو من تفوق روسيا فى ميدان الفضاء . وهذه المفاضلة وحدها كسب هائل، فالى ما قبل اطلاق روسيا لأول أقمارها فى اكتوبر ١٩٥٧ كانت تعتبر من الدول المتأخرة علميا . فبسبب اللغة الروسية وصعوبة الاطلاع عليها جهل العلماء ما حققته . اما الآن فقد استقرت فى المقدمة سواء بالنسبة للخبير أو لرجل الشارع .

مولود فى المهد

والجديد فى ميدان الفضاء وفقا للتقدم العلمى الحالى ، صار محدودا . ولن يثير اهتمام الناس بقدر ما اثاره أول أقمارها أو ما صنعه تحليق جاجارين ، لم يعد المجال خصبا للدعاية الواسعة . ومن هنا أيضا آثرت عرض التعاون مع غيرها لأن ما تفعله اليوم سيفعله غيرها بعد أيام أو اشهر . ومن الجائز

فى داخل سفينة الفضاء الروسية ويبين : «١» أزرار ادارة السفينة و «٢» لوحة الاجهزة وبها كرة أرضية و «٣» جهاز تصوير تليفزيونى و «٤» نافذة مزودة بأجهزة خاصة للرؤيا و «٥» جهاز لاسلكى و «٦» أوعية للاطعمة



مع الحشد الامريكى أن تلحق أمريكا بروسيا أو تسبقها ، فكلما تقدم غزو الفضاء زادت عقباته ، وتشعبت مشكلاته ، واحتاج حلها الى مضاعفة الوقت والجهد والمال .

وكل ما تم حتى الآن فى الفضاء لم يتجاوز طرق بابه . ونقول ان «جاجارين» و «شبارد» و«تيتوف» و«جريسوم» ثم «جلين» سبحوا فى حافة الفضاء لأنهم فى الواقع لم يدخلوه ، بل أمضوا رحلاتهم فى حافة الغلاف الهوائى للأرض . وكانت مقاومته أحد العوامل الهامة التى استغلت فى عودتهم الى الأرض.

وكل ما يمكن قوله عن ريادة الفضاء حتى الآن انها مولود وضع فى مهده ، أما شكله ومستقبله ، وكيف ينمو ، وفائدته ، فمسائل مازالت فى علم الغيب . وما عرفناه من أمر الفضاء اليوم يشبه ما تعرفه عن حبة الكهرمان وقدرتها على جذب قشة . شىء تافه ، ولكنه البذرة التى نمت الى القوى الكهربائية ، وما تقدم من اضاءة وادارة مصانع ودفع للسيارات ووسائل النقل .

الرحلات الخمس

ورحلة «جلين» هى الرحلة الخامسة فى طرق أبواب الفضاء ، أما الاولى فقد حمل عبأها «يورى جاجارين» الروسى فى ١٢ ابريل ١٩٦١ بصاروخ وزنه الكلى ٨٥٠ الف رطل . أما وزن القمرة فكان ١٠ر٣٩٥ رطلا . وكانت قوة دفع محركات الصاروخ ٨٢٠ الف رطل من الغازات التى تندفع من مؤخرتها . وبفضل هذا الدفع القوى أمكن استقرار السفينة فى مدار بيضاوى ، فتبتعد عن الأرض مسافة ٣٢٧ كيلو مترا، ثم تقترب الى ارتفاع ١٨١ كيلومترا . وفى هذا المدار دار حول الأرض مرة واحدة ، ثم عاد الى الأرض بعد ١٠٨ دقائق .

وتعد رحلة «جاجارين» أهم الرحلات لأنها كشفت أسرار حالة انعدام الوزن التى اعتقد العلماء أنها خطرة على الحياة ، فدلت رحلة «جاجارين» على انه من الميسور التلاؤم معها ، وأنها ليست خطرة كما كانوا يقدرون . وبهذا مهد لرحلة تيتوف الذى دار حول الارض ١٧ مرة فى ١٦ اغسطس ١٩٦١ فى صاروخ وزنه ٨٨٠ الف رطل ويحمل قمرة وزنها ١٠ر٤٠٨ أرطال وقوة دفع محركات الصاروخ ٨٢٠ الف رطل ، فضلا عن تزويده بمحركات اضافية قوة دفعها ١٣٢ الف رطل .

وبهذه القوة سارت فى مدار بيضاوى أقصى ارتفاعه ٢٥٠ كيلو مترا ، وأدناه ١٧٨ كيلو مترا . وهو مدار شبه دائرى ساعد على استقرار القمرة فى الفضاء لتدور حول الأرض ١٧ مرة . ولو زادت النسبة بين أقصى الارتفاع وادناه لكان من الجائز أن يستحيل عليه أن يمضى كل هذه الدورات حول الأرض لأن جاذبيتها مع مقاومة الهواء كانت تسحبه اليها .

أما الرحلات الامريكية الثلاث ، فكانت لشبارد وجريسوم مجرد صعود حتى تصل القمرة الى أقصى ارتفاع لها بفعل الدفع الذاتى الذى يتضاءل حتى يصل الى سرعة الصفر ، فتعاود الهبوط فى قوس بلغ طول قاعدته فى حالة «شبارد» ٤٨٣ كيلومترا وفى حالة «جريسوم» ٤٨٥ كيلومترا . واستغرقت رحلة الأول ١٥ دقيقة ، والثانى ١٦ دقيقة . وبقى كل منهما فى حالة انعدام الوزن ٥ دقائق . وكان أقصى ارتفاع للاول نحو ١٨٦ كيلومترا وللثانى نحو ١٩٠ كيلومترا .

وكانت الرحلتان تمهيدا لرحلة «جلين» وتمت الرحلات الثلاث بقمرة وزنها ٤٢٠٠ رطل حملها صاروخ وزنه ٢٦٤ الف رطل وقوة دفعه ٣٦٠ الف رطل . وامتازت رحلة «جلين» على رحلة زميليه الأمريكيين بأنه بقى فى حالة انعدام الوزن نحو أربع ساعات دار فيها حول الأرض ثلاث مرات ثم هبط فى المحيط الأطلنطى حيث التقطته سفينة حربية هو ومقصورته .

وفى هذه التجربة عرف الأمريكيون أيضا أن حالة انعدام الوزن اقل خطرا مما قدروا . وفى برنامجهم فى السنة الحالية أن يطلقوا الى الفضاء ثلاث قمرات يقودها الناس ، كما يستعدون لبرنامج طويل من أهدافه الهبوط على القمر الطبيعى فى عام ١٩٦٧ .





النهاية الحزينة
أو
بحث في فلسفة
سارتر

تأليف: ولفرد ديسان

عرض: الدكتور عبد الرحمن بدوي

تتوالى الدراسات فيأمريكا عن سارتر وفلسفته وأدبه بايقاع متواصل يدل على مدى الاهتمام البالغ الذى يوجهه الأمريكيون اليوم الى الفلسفة الوجودية بعامة ، وفلسفة سارتر بخاصة · ويكفى أن نذكر أسماء المؤلفات التالية :

1) E. Allen : Existentialism from within. New York, 1953;
2) Murdoch : Sartre, Romantic Rationalist. New Haven 1953.
3) R.J. Champigny : Stages on Sartre's Way 1938-1952. Blomington Indiana, 1959;
4) H.J. Blackham : Six Existentialist Thinkers. New York, 1959.

ثم الكتاب الذى نحن بسبيل عرضه وتحليله وعنوانه :

The Tragic Finale. An essay on the Philosophy of Jean Paul Sartre, By Wilfrid Desan.

وقد طبع لأول مرة سنة ١٩٥٤ وأعيد طبعه سنة ١٩٦٠ ضمن مجموعة Harper Torchbook في ٢٢٨ ص (مقاس ١٨ر٥ × ٢٠ر٣ سم)

وقد قصد المؤلف من هذا الكتاب أن يعرض مذهب سارتر فى الوجود ويفسره على نحو مذهبى منظم ، فهو ليس مدخلا تاريخيا لفلسفة سارتر ولا بحثا عن أصول الوجودية · وفى سبيل هذا ضرب صفحا عن أدب سارتر كله ، لانه يرى أن الناس يخطئون حين يزعمون أن قصص سارتر ومسرحياته تتضمن فلسفته كلها · صحيح أن آثاره الأدبية تتضمن آراء فلسفية ، لكنها ليست دراسات منظمة بحيث تعطى عرضا منظما لفلسفة سارتر فى الوجود · كذلك أعرض عن الجانب النفسانى فى انتاج سارتر ، مما يتمثل فى كتابيه: « نفسانية الخيال » و « مجمل نظرية فى الانفعالات » ·

وانما قصر المؤلف بحثه على سارتر الفيلسوف الخالص ، سارتر مؤلف كتاب « الوجود والعدم » ، فبحث فى مذهبه فى الوجود القائم علىأساس المنهج الظاهرياتى كما عرضه فى كتابه هذا ·

وقسم المؤلف بحثه الى قسمين : أولهما عرض نظرية سارتر فى الوجود ، والثانى نقد وتفسيرات ·

وكسر القسم الأول على خمسة فصول : ١ ـ منهج سارتر ونقطة البداية فى تفكيره ، ٢ ـ « الوجود لذاته » ، ٣ ـ « الوجود بذاته » ، ٤ ـ « الغير » ، ٥ ـ الحرية والفعل · والثانى على خمسة فصول كذلك : ٦ ـ نظرية سارتر فى المعرفة ، ٧ ـ المتناقضات فى « الوجود لذاته » ، ٨ ـ نقد الصورة المتطرفة لمذهب سارتر فى الحرية ، ٩ ـ النزاع مع الميتافيزيقا ، ١٠ ـ اختيار سارتر ، أو « المذهب الذاتى الوجودى » · وضم الى هذا كله ضميمة فى التحليل النفسى الوجودى وسارتر وفرويد ·

ومن الطبيعى أن يبدأ المؤلف عرض مذهب سارتر ببيان منهجه فى المعرفة ، أعنى منهج الظاهريات ، فان المنهج الظاهرياتى هو المدخل العرفى لفلسفة الوجود عند سارتر كماهو عند سائر الوجوديين · ويتلخص هذا المنهج فى البحث فى الظاهر كمايظهر من ذاته ، على حد تعبير هيدجر « الوجود والزمان » ص ٣٤ ، وهذا الوصف الظاهرى يجب أن يكون متحررا من كل قبلية أو حكم سابق · فلا مجال للاعتراف مقدما بأية مصادرة من مصادرات العقل النظرى أو العملى ، ولا معيارا نقليا يمكن أن يعترف به اعترافا سابقا · ومنهج الظاهريات يرفض المنهج الاستنباطى ، سواء منه الهيجلى والاسكلائى ، وفى هذا المنهج تحلل الذات الظواهر ، أى أن الوعى الانسانى هو الذى يحلل ما « يظهر » فى مجال ادراكه · بيد أن هسرل ، مؤسس مذهب الظاهريات ، لجأ الى ماسماه بالرد الظاهرياتى · ذلك أنه وان قام بوصف الظواهر فانه لم يبحث فى « وجود » العالم الذى « يظهر » وانما وضع وجود العالم بين قوسين لأن المعرفة لا تكسب شيئا من وجود العالم ، فلنغفل ذلك الأمر · لكن هيدجر رفض هذا الرد الظاهرياتى ، وفى اثره سار تلميذه المخلص سارتر · اذ رأيا أن الأمر ليس فى حاجة الى برهان ، فالوجود قائم هناك قبل كل تفكير ، ذلك أن الوجود يسبق الماهية · وكما يقولسارتر: ان العالم معطى لنا مقدما ، فلا معنى اذن للرد الظاهرياتى · ان الوجود قائم بكل عينيته ، لا حاجة بنا الى اثباته ولا الى وضعه بين قوسين ، انه هناك محمل بالمعانى والدلالات ·

والآن وقد دللنا على الوجود هناك ، فلننظر فى أحواله · وأول مانلقاه منه هو « الوجود لذاته » ، أعنى الشعور بشيء · ومن أجل تحديده يبحث سارتر فى المعانى الثلاثة التالية : الاستفهام ، الفساد ، والحكم السالب · والاستفهام يتضمن القول بعدم الوجود : لأنه اذا سأل سائل : هل زيد فى البيت ؟ فان كان الجواب بالنفى فهنا عدم وجود ، وان كان الجواب بالايجاب فهذه صورة أخرى من عدم الوجود ، لأن القول : « زيد فى البيت » يتضمن استبعاد كل من ليس بزيد ، واستبعاد كل ماليس ببيت ·

وهذا الشعور بعدم الوجود قائم أيضا فى المعنى الثانى ، وهو الفناء (أو الفساد بالاصطلاح العربى القديم) ، فان تحطم شيء أو فساده وفناءه هو شاهد على وجود العدم ·

والحكم السالب واضح مافيه من سلب ، فحينما أقول : زيد ليس فى الدار ـ فهنا تقرير لـ « عدم وجود » ·

وهكذا فانالعدم قد تسرب الى الوجود · فمن أين تسرب ؟ وما أصل العدم ؟ ان الوجود ملاء ـ فمن أين دخل العدم ؟

لقد دخل من الوجود لذاته ، اذ الوجود لذاته هو الذى يقول بعدم وجود كذا وكذا فى الوجود ٠

ويتابع المؤلف عرض نظرية سارتر فى الوجود لذاته فيقرر أن سارتر ينعت الوجود لذاته بأنه لاشخصى ، وأنه لا جوهرى ؛ وأنه نقص وعوز ٠ ويبين الصلة بين الوجود لذاته وبين الزمان ، اذ نشاط الوجود لذاته يقع فى زمان ٠

ثم ينتقل الى « الوجود بذاته » ، فيقرر أن سارتر يعتقد أن كل معرفة هى حدسية وجدانية ٠ بل ان الاستنباط نفسه يقضى الى الحدس ، وهذا الحدس هو حضور الشعور نحو الاشياء ٠ والاشياء تحضر فى الشعور عن طريق النفى والسلب ، لأن الشىء يحضر فى الشعور على أنه ليس هو الشعور نفسه ٠ وهذا السلب يأتى من الوجود لذاته ٠ ولهذا فان المعرفة ليست اضافة ، ولا كيفية ولا فاعلية ، وانما هى ماهية « الوجودلذاته » من حيث هو « حاضر لـ ٠٠٠ » فالواقع ان المعرفة ليست شيئا آخر غير هذه الواقعة وهى أن « هاهنا » وجودا ٠ ويقترن بهذا أن يبحث المؤلف فى هذه المعانى الرئيسية فى أنطولوجيا سارتر وهى : « الكيفية » ، أعنى « الهاذية» (= أن « هذا » الشىء هو كذا أو كذا) والكيفية ليست شيئا ذاتيا ، فالأصفر ليس حالة من حالات الادراك ، بل أمر يتصل بالليمون ٠ وليس ثم جوهر ، ولكن تداخل الصفات هو الذى يعطينا « الهاذية » فالكيفية هى الموجود كله وهو يكشف عن نفسه باعتباره « هو هذا » ٠ ٠ويتلو هذا : « الامكانية » ، وينتهى سارتر فى بيانها الى القول بأنه ليس ثم أسبقية لعنصر على آخر فى الوجود بذاته ، بل يظهرالوجود بذاته بكامل تركيباته ٠ والمعنى الثالث الذى يعنى به فيما يتصل بالوجود بذاته هو « الأداتية » أى أن الأشياء « أدوات » بعضها لبعض ٠

وهنا نصل الى الفصل الخاص بـ « الغير » وان بحث سارتر فيه ليعد خير ما فى كتابه ٠ لقد كان ينظر الى « الغير » على أنه مجرد «موضوع» للادراك لا على أنه « ذات » ٠

ان « الغير » يسلبنى العالم ، وهو فى الوقت نفسه موضوع لعالمى ٠ ذلك أن الغير حينما ينظر الى يكون بمثابة « ذات » ازائى ، ذات تنازعنى الوجود ٠ فالنظرة الى الغير معناها افناء الغير بوصفه ذاتا ، وتحويله الى مجرد « موضوع » ٠٠ وهكذا حينما ينظر الى الغير فانه يفنى ذاتى ؛ ويحيلنى الى مجرد « موضوع » ٠ ويتضح هذاالمعنى من هذا المثال : لنفرض أننى أنظر من خلال ثقب الباب على مايجرى فىداخل غرفة مقفلة ، ثم يفاجئنى شخص وأنا فى هذا الوضع ٠ أفلا أشعر بالخجل ؟ فما معنى هذا الخجل ؟ معناه : أننى أشعر بأن نظرية الغير الىسلبتنى ذاتى وأحالتنى الى موضوع. فلامحل للخجل الا اذا وجد الغير ٠ وهكذا فان الغير كائن موجود فعلا مستقل عن تفكيرى ، والخجل دليل قاطع على اعترافى بوجود الغير٠ ان الخجل هو ادراكى لذاتى على أنها موضوع عند الغير ، وفى الوقت نفسه ادراك لوجود الغير ٠

ان الغير حينما ينظر الى يتعالى على ، وامكانياته تتعالى على امكانياتى ٠ كما أن نظرة الغير تحدنى فى مكان ٠ والمكان عند سارتر ذاتى ، لأنه هو مجرد التنظيم للأشياء فى الامتداد ٠ والغير هو الذى يضعنى فى الزمان ، ذلك لأن حضور الغير يعطينى شعورا لا أكتسبه فى الوحدة ، أعنى الشعور بالمعية ، بأنى «معه »

ومن هذا الفصل ننتقل الى فصل مهم عن «الحرية والفعل » ٠ وسارتر له نظرية مطلقة فى الحرية ٠ فالحرية عنده مطلقة ، ولهذا ينكر كل صورة من صور الجبرية ٠ وهذه الحرية عنده تقترن بفكرة السلب ، لأن القدرة على السلب قدرة على الحرية وتوكيد لوجودها وممارستها ٠ فاننا اذا نظرنا فى الارادة وجدنا فكرة الحرية بكل جلاء ٠ اذ الارادة تتضمن خاصية النفى ، انها موقف تجاه غاية ٠ والوجدان هو أيضا اتجاه نحو غاية ، ولكنه يتم دون تأمل ٠ وكل فعل من أفعال الارادة يبين عن اختيار أصيل ، هو اختيار يوجد مع التعبير عنه وليس سابقا عليه ٠ ولا معنى للتمييز بين الحرية والارادة على نحوما فعل برجسون حين ميز بين « الأنا العميق » وبين « الأنا السطحى »، اذ الحرية هى ارادتى ٠ وانما يفرق سارتر بين الدافع «motif» وبين الباعث mobile فالدافع هو الواقعة الخارجية ، والباعث هوالواقعة الذاتية الباطنة ٠ فاعتناق كلوفيس للمسيحية كان الدافع اليه الموقف السياسى فى بلاد الغال أما الباعث له فهو مطامحه الشخصية

والوجود الانسانى حر لأنه يقع خارج الوجود ، ويهرب من الوجود. ولهذا فان الحريةهى والوجود لذاته شيء واحد . ومن هنا نجد سارتر يقول بالهوية بين الوجود لذاته ، والعدم ، والشعور الانسانى ، والحرية ، والاختيار الحر . فلننظر الآن فى الصلة بين الحرية والفعل عند سارتر .

١ ــ بالنسبة الى الوجود الانسانى : الوجود هو الفعل . فوجود الانسان معناه أن يفعل .

٢ ــ والفعل ناموسه من ذاته « autonomie » وليس وراءه أى سند جوهرى .

٣ ــ والفعل يسير فى اتجاه معين نحو هدف معين ،لا يوجد بعد لكن الوجود لذاته يسعى اليه .

٤ ــ ان القصد معناه اختيار غاية ، وفى الوقت نفسه يكشف عن العالم تحت هذا المظهر أو ذاك .

٥ ــ ولكن الغاية لا توجد بوصفها غاية الا اذا اختار الوجود لذاته .

٦ ــ والحرية هى الاختيار المجرد .

٧ ــ والاختيار الحر لا مفر منه ، فانى لاأستطيع الا اختار ، والا وقعت فى الوجود المتكشف . لكن الاختيار واه دائما ، لأن حريتى تهدد حريتى . ان اختيارى لا مبرر له وهو غير معقول ولا مجبور على أى نحو .

لكن يقف فىطريق هذه الحرية المطلقة خمس عقبات :

أولها : **المكان** ، الذى أشغله ، فانه يحد من اختيارى وحريتى .

وثانيها : **ماضى** ، لأن الحرية تقتضى التحرر من كل أثر للماضى ، لكن ليس معنى هذا أن الحرية توجد بدون الماضى .

وثالثها : **المحيط** ، الذى يحيط بى . ولا يقصد بالمحيط المكان الذى أشغله ، بل الأشياء التى من حولى ، وهى أدوات لها فوائدها عندى ومضارها . وموقفى منها موقف مزدوج : فنحن فى حاجة الى هذه الأدوات من أجل تحقيقالأفعال ، وهذهالأدوات تلقانى بمقاومة لأنها أشياء لها قوامها . لكن سارتر يرى أن اختيارى الحر هو الذى يقرر فوائدها ومضارها .

ورابعها : **اخوانى** منالناس فان وجود الغيريفرض على عالما لم يكن لى مدخل فى تنظيمه ، ووجودنا فى العالم هو وجود ــ فى ــ العالم ــ بحضور ــ الغير .

وخامسها : **الموت** ، وهو آخر عقبة فى طريق الحرية . والموت عند سارتر غيره عند سائر الوجوديين . فالموت فى نظره أمر غير معقول لأن الانسان لا يمكنه أن يتنبأ به أو ينتظره. انى أتوقع الموت ، ولكنى لا استطيع أن أنتظره . فمثلا أنا أستطيع أن أنتظر القطار ، وأن أتوقع مجيء صديق فيه : ووصول القطار أمر معين ، ومحدد، أما وصول الصديق فعلى العكس من ذلك أمر غامض مشترك الدلالة . فالموت يمكن توقعهبسبب مايحيط به من غموض . ولهذا فان سارتر لا يوافق هيدجر على ما يذهب اليه الأخير من القول بأن الموت هو امكانيتى ، اذ الموت ــ فى نظر سارتر ــ ليس امكانيتى ، انه القضاء على ممكناتى وهو فى الوقت نفسه خارج عن ممكناتى .

والموت أيضا لا معقول لأن المرء لا يستطيع اختياره .

ان الموت لا معقول خالص . فالوجود لذاته رغبة مستمرة ، والموت نهاية لكل رغبة . والوجود لذاته توقع مستمر ، والموت قضاء ونهاية لكل توقع . ان الموت لا ينتسب الى الوجود لذاته ، انه لا يناسبه ، بل يوجد خارجه ، انه ينتسب الى « الغير » . لماذا ؟ لأن الموت هو الحد الخارجى لشعورى ، اذ يختفى الوجود لذاته حينما يختفى الموت . والنتيجة هى أنى أموت .. لا لنفسى بل للغير . واذا مت اختفيت فى الوجود فى ذاته : اذ أصبح شيئا متحجرا ، أصبح ماضيا ينتسب الى الكائنات الانسانية الحية الأخرى . ان الموت هزيمة للذات أمام « الغير » لأنها تجعلنى أعتمد اعتمادا كليا على الغير .

والخلاصة أنه لا محل للموت فى الوجود لذاته ، انه يقع خارج الوجود لذاته . الموت هو الحد الخارجى للحياة ، أما الحياة نفسها فهىحرية واختيار . والموت كما أنه الحد الخارجى لذاتى ، هو أيضا الحد الخارجى لحريتى ، ولكنه حد لن أستطيع أبدا الامساك به ، ولن يحدنى أبدا بوصفى كائنا ذا شعور ، لأنه حينما يكون ثم موت ، فلن أكون هناك .

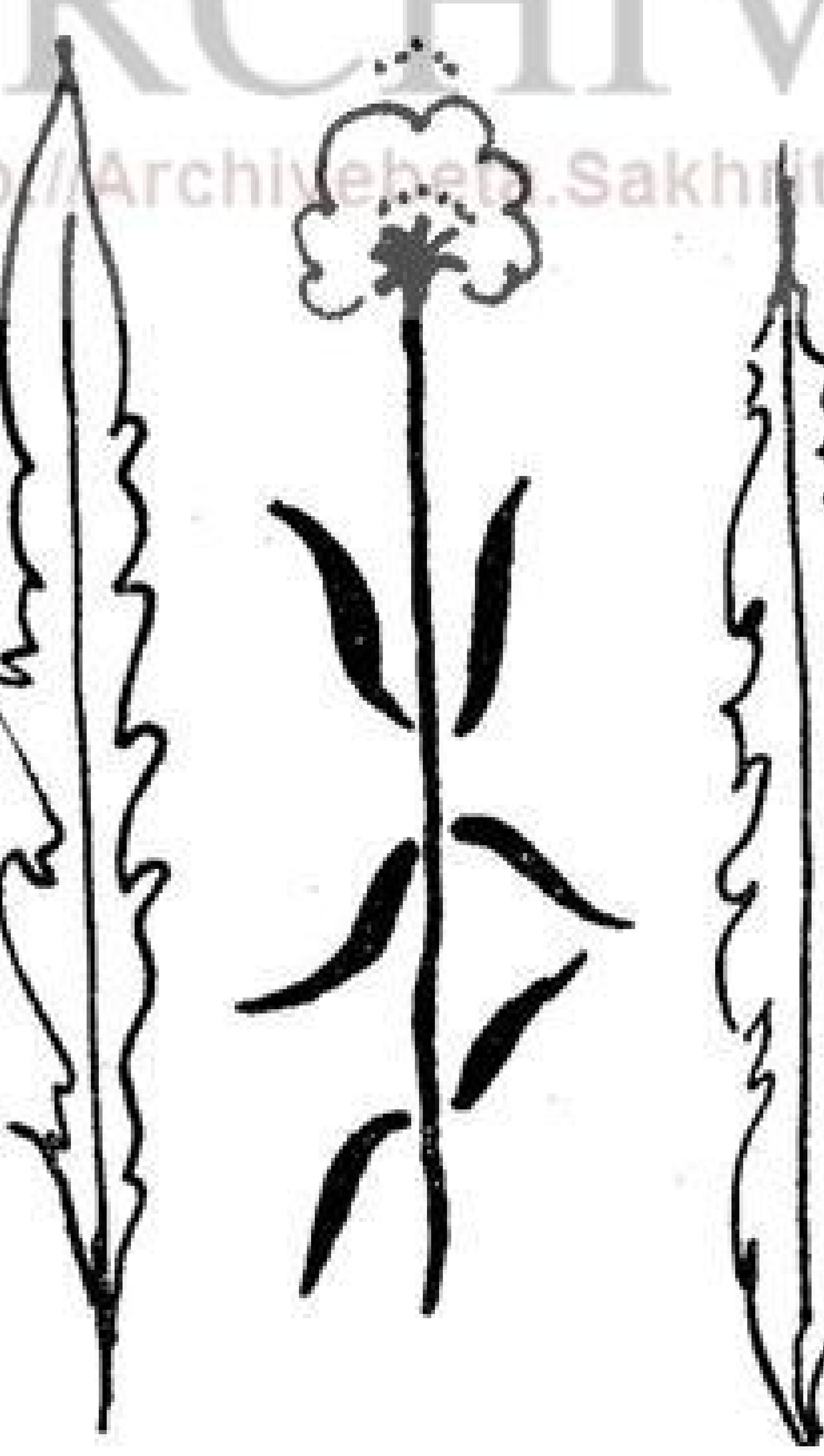
وبهذا ينتهى القسم الأول من هذا الكتاب ،قسم العرض • ويبدأ القسم النقدى ، ونقول النقدى تمشيا مع عبارة المؤلف ، اذ الواقع انه لا ينقده نقدا قويا عميقا بل يشير الى بعض ، ماوجه الى سارتر من نقد يتعلق بنقطة البدء عنده ، وبفكرة الوجود لذاته ، وبتطرفه فى نظرية الحرية • وهذا النقد يتلقاه المؤلف من وجوديين آخرين مثل جبريل مارسل وكارل يسبرز •

ويختم هذا القسم ببيان خصائص سارتر ومناقبه : وهى البراعة النافذة فى الحجاج الديالكيتكى ، والنظرة الجديدة الأصيلة الى فكرة العدم ، والتحليل الماهرلسوء النية والقلق والرغبة ، والعرض الأصيل لفكرة الممكنات ، ثم الدفاع عن الحرية دفاعا وان يكن مبالغا فيه متطرفا ، فانه يثير الاهتمام والتفكير •

ان الانسان حينما يأتى الى الدنيا يختار، وقد قدر سارتر اختيار شقاء الوجود الانسانى • ومن أجل هذا وفى سبيله ، استبعد عدة اختيارات أخرى ، وهذا أمر يدعو – فى نظر المؤلف – الى الأسف • وسارتر ، بدلا من أن يقوم بالواجب الذى ألقته الفلسفة الحقة على كل فيلسوف ، وأعنى بذلك أن يرينا العالم كما هو وأن يرينا أنفسنا كما هى وبدلا من أن يفكر فى الكون والانسان تفكيرا موضوعيا ، قدم لنا تحليلا ، فيه دقة وتشويق ، تحليلا لتجربة الانسان فى الحياة ، تلك التجربة التى تتصف بالسلبية العارمة ، وقد قدم هذا التحليل بكثير من التوكيدات التعسفية parti pris والمذهب الذى يقدمه تشوبه نزعة ذاتية مغالية •

ومن هذا النقد الذى أجراه المؤلف فى الفصل الأخير يتبين لنا أنه لا ينقده من داخل المذهب الوجودى ، بل يعتمد فى نقده على آراء تنتسب الى مذاهب أخرى •

ومن الواضح أن مثل هذا النقد غير وجيه، لانه اذا لم تسلم بالأسس التى يقوم عليها المذهب الفلسفى الذى ينتسب اليه الفيلسوف الذى تنقده ، فان الحوار سيكون حوارا بين أصمين •





... يقدمها

- الدكتور محمد غنيمى هلال
- مصطفى عبد اللطيف السحرتى
- عباس خضر
- يوسف الشارونى

حسين عفيف ... الأرغن

دار المعارف بمصر

نعد ديوان الأستاذ حسين عفيف فتحا جديدا فى الأدب العربى، اذ هو ضرب من الشعر العربى الحر ، غير المقيد بقافية أو وزن فى معناهما التقليدى . وقد سبق فيه الشـاعر الى نوع من التجديد فى الشعر قد يكون النقد العربى – بعد – غير مهيأ لاستقباله ، خاصة والمعركة بين ما سموه الشعر الجديد والقديم لما تخف حدتها بين فريقى النقد المتصارعين ، فى حين ان هـذا الشعر الجـديد – موضوع الصراع – لم يزد على ان أخل بالموسيقا التقليدية فيما يخص الوزن ، اى مجموع التفعيلات فى البحور الموروثة ، واحتفظ فى الوقت نفسه بالايقاع التقليدى ، اى وحدة الوزن ، وهى التفعيـلة ، فما بالنا بهذا الضرب من الشـعر فى ديوان الأستاذ : حسين عفيف ، وهو لا يتقيد بما عهدناه فى الشعر من وزن أو ايقاع ، ولا يتخذ أساسا لايقـاعاته التفعيلية الموروثة أو الايقاع المأثور ؟!

ولعل الأستاذ حسين عفيف قد اسـتجاب فى ديوانه لروح الشعر كما نفهمه فى العصر الحديث ، الا وهو التصوير للمشاعر، أى ايرادها فى صور تبعد بها عن التجريد من ناحية ، وعن السرد والتعبير من ناحية اخرى . ولا قيمة للموسيقا فى هذا المفهوم ، الا بمقدار ما تشد من أزر هذه الصور ، وتضيف الى ايحاءاتها. وبهذا نفرق بين النظم والشعر . فاذا توافرت موسـيقا الكلام وخلا من التصوير فانه يكون نظما لا شعرا ، فى حين لو توافرت روح التصوير للنثر وخلا من الموسيقا التقليدية فانه يكون قد توافرت له روح الشعر ، وقد فطن الى هذا التفريق أرسـطو فى القديم ، فقرر ان روح الشعر يتمثل فى المحاكاة ، واعتد بأن المحاورات السقراطية شعرية الطابع ، وهى خالية من النظم ، ثم أضاف انه « لو نظم تاريخ هيرودوتس لظل تاريخا » .

على اننا نجافى الصواب اذا اعتقدنا أن الموسيقا لا قيمـة لها فى قوة التصوير والايحاء بالمشاعر . ولكن من الذى يستطيع أن يزعم أن هذه الموسيقا مقصورة على الأوزان الموروثة فى الشـعر القديم ؟

وقديما فطن نقاد العرب الى قيمة هذه الموسيقا فى الـكلام غير المنظوم . فلحظ الجاحظ – تبعا لارسطو – قيمة الازدواج فى جمل الكلام ، وعقد ابو هلال – فى كتابه : الصناعتين – فصلا خاصا بهذا الازدواج ، وقسمه الى ما هو متعادل الاجـزاء فى الطول ، والى ما هو متقارب الأجزاء ، وفى الحالة الثانية ينبغى أن يكون الجزء الثانى هو الأطول . ومثل له من القرآن الكريم : « ولستم بآخذيه ، الا أن تغمضوا فيه » ، « وأنه هو أضحك وأبكى ، وانه هو أمات وأحيا » . ومن ذلك ما ينص عليه قدامة ابن جعفر فى مقدمة كتابه : « جواهر الألفاظ » فيقول : « وأحسن البلاغة الترصيع والسجع واتساق البناء واعتدال الوزن .. » . ويقصد بالترصيع أن يجعل الشاعر أو الكاتب – على السواء – مقاطع كلامه متساوية الألفاظ فى البناء ، متوافقة فى الانتهاء ، مع مقابلة الأجزاء ، والاتفاق فى وزن الكلمات فى كل جزأين ، أو فى مجموعة الاجزاء ، أما اعتـدال الوزن فيقصد به اتفاق كلمات الفواصل فى الوزن فى الكلام المنثور ، ويمثل له : « اصبر على حر اللقاء ، وقصص النزال » فكلمة اللقاء والنـزال على وزن واحد ، وان لم يتفقا فى مقطعهما . ويسمى قدامة ذلك وزنا فيما يخص النثر . ومعنى ذلك أن هؤلاء القدماء يقرون نوعا من الوزن فى النثر ، ويمدحونه بأنه يشد أزر المعنى ، ويساوون فى قيمته بين الشعر والنثر .

لم يقصدوا هم أن يدخلوا الكلام النثرى – الذى توافرت له محسنات الوزن الذى ذكروه – فى نطاق الشعر، لأن مفهوم الشعر عندهم كان مقصورا على النظم التقليدى فحسب . وقدامة نفسه يعرف الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى .

والمسألة الآن هى انه ما دمنا قد اعتددنا بأن الشـعر هو التصوير ، وأن الموسيقا تابعة لهذا التصوير ، فلم لا نطلق معنى هذه الموسيقا ، بحيث تشمل الموروث منها وغير الموروث ، حتى لو اقتضى الأمر أن يخلق كل شاعر نوعا من الايقاع خاصا به ، لا يتفق والمعهود من الوزن كما ورثناه ، على أن ينجح الشاعر فى اثارة شعورنا بصوره وموسيقاه ؟ ومقياس ذلك النجاح موضوعى

أيضاً ، اذ لابد أن تتوافق موسيقا الكلام مع الصور المثارة .
وقد أثيرت هذه المسألة فى النقد الأوربى منذ الرمزيين . فقد أراد هؤلاء أن يفسحوا مجال الموسيقا فى الشعر ، لا استهانة منهم بقيمة هذه الموسيقا فيما يخص قوة الايحاء التصويرى ، ولكن لتوثيق الصلة بين التصوير والموسيقا على نحو يتعمق فيـه الشاعر فى الصورة الشعرية ، ويخلق لـكل صورة موسيـقاها بدون تقيد بالمعهود من الوزن . ومنذ الرمزيين كثر فى الانتاج الشعرى العالمى ما سموه : الشعر الحر . ولكل شاعر فى هـذا الضرب من الشعر نوع من الايقاع خاص به ، يبتكره ، ويوثـق صلته بصوره الشعرية وتجاربه . ولسنا بسبيل التعرض لهذه القضية وشرحها ، ولكنا عرضنا موجز تاريخها لنقرر ما أسفرت عنه من انتاج شعرى عالمى من نوع يتجـاوز كثيرا — فى مجال التجديد — ما يطلق عليه نقادنا وشعراؤنا المحدثون : الشعـر الحر ، اذ أن هؤلاء يقصرونه على الشعـر المقيد بوحدة الوزن — وهى التفعيلة — دون عدد هذه التفعيلات ، كمـا سـبق أن أشرنا .

وكثير من الشعراء الغربيين لهم فى انتاجهم تجارب شعرية غزيرة فى نوع الشعر الحر ، فى معناه الأوسع ، اى الذى لا يتقيد بوزن ولا قافية فى معناهما الموروث .

ومن كبار شعراء الشرق الذين ساروا على هذا النهج شاعر الهند الشهير رابندرانات تاجور . وقد تأثر به الاستاذ حسين عفيف — فى ديوانه الذى نعرضه — صنوفا من التأثر فى قالب شعره ، وموضوعات تجاربه وصوره ، كما تأثر بـه فى تطور حياته العاطفية ، وهو تطور تتجلى فيه وحدة الديوان .

ويذهب شاعرنا مذهب تاجور فى ضربين من الصياغة : فهو يتحرر من الوزن والقافية فى كثير من القصائد ، وبـهـذا بدا تاجور شعره الحر ، فى حين يلتزم شاعرنا نوعا من القافية فى قصائده الأخرى ، ويغلب هذا الالتزام على الشطر الثانى من ديوانه ، وهذا هو ما انتهى اليه تاجور فى شعره كذلك .

على أن من الخطـأ أن نزعم أن شـاعرنا تحرر من الايقاع على اطلاقه ، فان له ايقاعا خاصا به لا يتبع فيه التفعيلات أو الأبحر التقليدية . وفى هذا الايقاع الخاص تتمثل موسيقا الشاعر . وقد سبق أن قلنـــا انه يسير على حسب ما اتبعـه كثير من الرمزيين فى الغرب وفى الشرق .

وكان شـــاعرنا يأنف أن يسير على درب مطـروق من تلك الأوزان التقليدية قد تصرف القارىء عن مغزى التصوير ومرماه الى الهيام بالموسيقا الظاهرة ، والنغم السافر الذى قد ينفصل عن التصوير ، فيصبح به الكلام نظما خاليا من روح الشعر .

على أن بعض القصائد فى الديوان تحتفظ بايقاع يكاد يكون هو الوزن التقليدى ، ولكن شاعرنا يتعمد أن يغير معالم الوزن التقليدى فى هذه القصائد ، ببعض حروف او حركات قليلة ، تزيد على الوزن التقليدى أو تنقص منه . ولنضرب مثـلا لذلك ببعض فقرات من قصيدته الحادية والتسعين ، وهى نشـيـد زنجية ، تقول فيها :

« بليل أجفانى كم اغفت قلوب . ولظل أهدابى كم أغفتمهج. عشقت بنات الغاب .

« بين الدغال نشأت . ومع الوحوش شببت . فبى نداء الغاب
« هجرتموه قديما . وذبتم اليه حنينا . وهيهات ينسى الغاب
« تلك المقول الواعية . تطوى غرائز غافية . دانت بشـرع الغاب . »

فالفقرة الأولى تتردد موسيقاها بين مستفعلن (مع ما يمكن أن يدخلها من زحاف وعلل) وبين متفاعلن ، ثم يختمها الشـاعر بوزن : مفعول .

والفقرة الثانية تسير على نظام مستفعلن (مع ملاحظة ما يمكن أن يدخلها كذلك من أنواع الحذف التقليدية) ثم فعلات ، ثم متفاعلن فعلات ، ثم مستفعلن (التى تصيرمتفعلن) فى ثم مفعول.

ولو حذفنا الواو العاطفة من الفقرة الثالثة لاستقام وزنها على نظام مستفعلن فعلاتن (مرتين) ثم مستفعلن فعلان .

وتتردد موسيقا الفقرة الأخيرة بين مستفعلن ومتفاعلن وفعلان

ففى القصائد ، اذن ضرب من موسيقا تقـرب من الأوزان التقليدية ، ولكن الشاعر ينكر معالمها ، لتصير غير ملحوظة الا بالتأمل ، كى تؤثر من داخل الصورة لا من خارجها . ويتمثل تنكيره لها — كما رأينا فى الفقرات التى ذكرناها — فى تغييربعض حركاتها أو اضافة بعض حروف اليها ، كما يتمثل تنكيره لهـا كذلك فى كتابتها على شكل أسطر وفقرات لنفس السـبب الذى ذكرناه : فالقصيدة الخامسة بعد المائة يكتبها الشاعر هكذا :

« رقص الغيد على نايى فما للداعى تحرم الخصر النحيل !
« وتكحلن بأحزانى وما نهلت عيناى من جفن كحيل .
« هن يمشين على وردى وأمشى على الشـوك ونى خطـوى عويل .
« ان يمل للزهر غصن فاذكـروا ان لى فى أضلعى قلبـا يميل .
« يشتهى الحسن ويهوى لثمة فى ربى الروض على الظـل الظليل » .

فهى فى الديوان على صورة أسطر نثرية ، وفقرات ، على الرغم من أنها موزونة على تفاعيل بحر الرمل ، فيما عدا السطر الثالث فان موسيقاه تستقيم على بحر الرمل لو أن الشاعر اسـتبدل بكلمتى : « على الشوك » تعبير : فوق أشواك ، أو عبر أشواك، مثلا .

ومن اجل السبب الذى شرحناه كذلك ، يكتب الشاعر بعض قصائده فى صورة أسطر وفقرات ، فى حين انها مستقيمة كلها على حسب الوزن التقليدى ، وذلك ليصرف القارىء عن تتبع الموسيقا والتعلق بها لذاتها ولكى يحمله على تركيز انتباهه فى الصور وتتابعها وموسيقاها الداخلية . وذلك كما فى القصيدة التاسعة والأربعين ، وهى كلها على بحر الرمل ، ولـكن الشاعر يكتبها على طريقته ، ومنها :

« أنا فى الاحراج راع وهى مثلى راعية . قد زهدنا كل تاج مذ لبسنا العافية .

ان صحا الطير ضربنا فى البرارى النائية . فهبطنا عند سهل أو صعدنا رابية . حيث ترعى حولنا الأغنام فرحى لاهية . منخراف تتبارى أو نعاج ثاغية ... »

وكذلك القصيدة الرابعة بعد المائة ، وهى مستقيمة على بحر المتقارب ، وهى من جيد القصائد فى الديوان ، ونذكر نموذجامنها، على طريقة الشاعر فى كتابته لها :

« دعونا الجمال فلم يستجب . فعدنا بأفئدة تنتحب .

ينم عن الوجد فينا شحوب ودمع يحار ولا ينسكب . وفى لحظنا نزعة للمغيب وفى شدونا لوعة المكتئب . كأنا نغىء وراء الغمام ونبعث بالبرق بين السحب .

ترانا فتحسبنا هامدين كما قر بعد الوثوب الحبب .
وما نحن الا زهور تجف وتحفظ من عطرها ما ذهب .
اذا الليل حرك فينا الحنين تفجر من دمعنا ما نضب ... »

وفى الايقاع الخاص بالشاعر ، يحرص هو على نوع منالازدواج فى الجمل ، وعلى توافر نوع من الموسيقا فى داخل كل فقرة ، مع تقابل فى المقاطع ، واتفـــاق الكلمات فى الوزن ، أو فى الوزن وحروف السجعات القائمة مقام القافية . اقرأ مثلا هذه الفقرة من القصيدة الثالثة عشرة :

« أرايت الى أنك زهرة ترف / وأنى فراشة ترتعش / رئى اذن وأحوم / ولنوقد النار حولنا / فمن الخلجة ينبعث الدفء/ ومن الخفقة ينبعث السنا ».

وتتعدد وسائل الشاعر الفنية التى ترفع قصائده الى مرتبة التجارب الشعرية ، على الرغم من انهـــا غير ملتزمة بالوزن التقليدى . وأهم هذه الوسائل ـ كما وضح من النماذج السابقة ـ وكما يتضح من معظم قصائد الديوان ـ هو نبل الألفاظ ، وقوة اشعاعها فى مواضعها ، بحيث تغنى بالقرائن ، وتطـرف ، والتانق فى التراكيب ، والبعد بها كل البعــد عن الابتذال ، وازدواج الجمل، وتناسبها فى بنيتها ، وتوازيها ، وتنوع الأساليب ترفعا عن الرتابة .

ومن أهم الوسائل لدى الشاعر كذلك تنمية التشبيه الواحد تنمية تستنفد كل أبعاده ، حتى ليبنى بعض قصائده كلها على تنمية تشبيه واحد وما يحف به من معان ويتولد عنه من خواطر، ثم نمو الصور فى حركتها ، وشفافيتها النفسية . فالقصيدة الخامسة مثلا تقوم على تشبيه سواد عينيها بالليــل ، ولـكن الشاعر لا يقف عند هذا الشبه الظاهرى الذى يجعل الصورة مبتذلة ، بل ينمىهذهالصورة ، فلليل عينيها ـ بما يسطع فيه من اللحظ ـ ليل مقمر . وهو ليل حافل بالأطياف ، أطيــاف الرؤى الحلوة ، التى توحى بها الليلة القمراء ، وبين هــذه الأطياف يحلو الوسن ، على التحديق فى ليل العينين ، كانمــا يسكر العاشق بخمر لا يريد منها ان يفيق ..

وكذلك القصيدة الخامسة عشرة ، تقوم على تشبيهها بالغزال الشرود ، ولكن الشاعر ينمى هذا التشبيه فى جميع اجــزاء القصيدة ، بحيث يبعد به عن المعنى المطروق . فهو الغــزال النافر ، على حين ان له بين حنايا المحب شجرة وارفة وعين ماء ، ثم يقول الشاعر :

« أى عطر لعمرى يناديك ، فتفوت اثره ، مســكين لن تقف الدهر عدوك ، لأن العطر الذى ناداك ، فيك أنت وما تدرى .

« فى عيونك السود ، ومسك فى حواشيك ، فاتن ســباك . فيا ويحك يا من عشقت نفسك يا ويحك !

« ليتك يوما تفيق ، فتعلم أن الظل الذى شبه لك يعدو معك، وأنكما لن تلقيا ؛

فتهتف : وعلام العناء ! ثم تأوى الى ظلى ... »

ومن الوسائل الفنية كذلك ما يفيده الشاعر من الرمزيين ، وأبسطها عدم تسمية التجارب ، وهى وسيلة محببة لأمثال تاجور، اذ أن الرمزيين يعتقدون أن « فى تسمية الشىء قضاء على ثلاثة أرباع ما فيه من متعة على حد تعبيــر « مالارميه » » ، وكذلك الاضمار ، وأيسر مظهر له بدء القصائد بحروف العطف التى تدع للتجربة حواشى يتخيلها القارىء دون تحديد لمعالمها ، ثم تزاوج الاضداد فى المفارقات التصويرية ، وكذلك العبارات الايحائية المطروقة لدى الرمزيين ، مثل : الطنين الثمل ، الأنغام السكرى ، والوسن الطائر والأغانى الدامية فى مغرب الشمس ، والســماء المزروعة بغاب الشهب ...

تلكم أهم المسائل الفنية التى بها صار الديوان شعرا حرا ، أما تجارب الديوان التى تكشف عن وحدته واصالته فىموضوعاته، فان قضايا هذه التجارب تدور فى أكثريتها الغالبة على الحب، فلا يتغنى الشاعر بالطبيعة مباشرة الا فى قصيدة واحدة ، هى السابعة والثمانون ، وتظل الطبيعة فى بقية الديوان وســيلة لتصوير مفاتن المراة ، وما يعتلج بنفس المحب تجاهها .

وحب الشاعر أبيقورى نهم ، يذكرنا فى مطلع ديوانه بالخيام الذى تاثر به شاعرنا ، ولكنـــا لا نلبث أن نرى ـ على توالى القصائد ـ أن الشاعر صورة اخرى من «دون جوان» على حسب مايصوره ترسو دى مولينا الأســبانى فى مسرحيته : « خادع أشبيليه أو نديم بطرس » ، فهــو يبدو لاهيا نهما بالملذات ، والجمال أينما وجده ، منطلقا مع عواصف الهوى ، مذهبه الشرك فى الهوى لأنه موحد بالجمال ، لا يعرف الغيرة ، ينسى المحبوبة كما نسى غيرها ، فالنساء كثيرات ، ويجوب الدروب بقيثارته ، فسرعان ما يرجع بحب جديد ، ولكن وراء هذا الظاهر اللاهى نفسا آسية ، لأنه بتنقله الدائم فى الهوى ينشد ســعادة لا يجدها :

« حيران يبحث عن عبق مبهم ، وكلما ضله جن قلبه ، وما عن شره بدل فى الغيد ، ولكن عسى أن يجده » .

وحين يجد حبه يشكو جراحا طالما أثخن بها قلوب الغيــد ، ويذل للهوى ، ويعترف بعواصف الغيرة ، وبالوفاء فى الحب . وهو فى كلتا حالتيه بائس ، سواء كان المحب أم المحبوب . كانما كل انسان يسام العذاب فى الوجود ، ليكفر عن ذنوب اقترفت فى حيوات سابقة فهل يكون القبر بعد هذا التكفير بدء عهــد سلام ، يحس المجهد فى الغمض فيه براحة النسيان ؟ (قصيدة النسيان ٢٧)

وفى المرحلة الثانية من مراحل ادراكه للحب ، يهيم الشاعر بالحب القنوع العف ، يفضل فيه البعد على القرب ابقاء على قداسة العاطفة . ويعانى عواصف الغيرة . ويؤثر الوفاء للجمال فى ذاته . فعبادة الجمال من عبادة الله . فمن جماله صدرنــا واليه نعود (انظر قصائد : ٢٢ ، ٩٩ ، ٤١ ، ٤٤) .

ويختصر الشاعر مراحل تطوره فى القصيدة الثامنة عشرة بعد المائة ، اذا ينتقل من مرحلة الأثرة والولوع بالاخذ دون العطاء ، الى مرحلة الايثار والبذل ، ويرجع ذلك الى نوع من فلســفة تتصل بالتناسخ والتوحد فى عاقبة الأمر مع الله :

« لقد تطورت صفاتى من مخلوق يأخذ الى صفات الخــالق الذى يعطى ولا يأخذ . وكان ذلك ثمرة رحلتى للدنيــا التى ما جئتها الا لارتقى عما كنت .

« اننا سلختنا من الله لنعود اليه فنكونه . ومن لم يصل فى دنياه فسيكررها تجربة ... »

والتوحد والتناسخ كلاهما مما تشف عنه اشعار تاجور ، كما أن الحب فى معانيه الكثيرة ، ومنها المعانى التى طرقها شاعرنا مما يصوره كذلك تاجور ، ولكن لتاجور فلسفة جمال ينفرد بها، هى استجابة للروح العالى فيما سماه تاجور : ثنائية الجمال ، وكان صداها عميقا فى شعره ، مما شرحناه فى مكان آخر ، ويخلو منه ديوان شاعرنا . فتاثر شاعرنا بتاجور اذن بمثابة أصداء لا نعتقد أنها تخللت روحه .

ومن أدلتنا على ذلك عقيدة شاعرنا فى « التطهير » ، فهــو ياخذه حرفيا عن فرويد ، ويغفــل فى نفس الوقت آراء فرويد ومدرسته فى امكان التسامى بالغرائز فنيا أو خلقيا . فعند شاعرنا أن الأنفس تتطهر من رجسها اذا « نفثت فى الملاذ العقــد » (قصيدة ٢٧) فان نستمتع نتطهر ، « فسرح باللهو شهواتك » حذر أن تعتصم فى نفســك . فأنت بذلك اذ تمرح تتعبــد (قصيدة ٩٢) ـ وعنده أن اخطاء الشــباب هى التى تمهد لشيخوخة صالحة (قصيدة ١١١) . والحق أن صلاح الشيخوخة هى توبة العاجز ، لا تطهير فيها . فهى توبة أبيقورية أيضا اذا صح لنا هذا التعبير . فالشيخ فى هذه الحال يحب أن يمنح سواه نصائح سديدة لأنه يريد أن يتعزى عن عجزه وعن أنه لم يعد قادرا على أن يكون مثالا سيئا . ونحن هنا بعيدون كل البعد عن تاجور وفلسفته التى يصورها فى شعره ونثره .

ويرى شاعرنا مع ذلك ما يراه تاجور من أن عبادة الجمال من عبادة الله ، وأن الكون يعانى الالم لانفصاله عن الروح السرمد حتى يعود اليه بالموت . ولهذا كان الألم طابع الوجود :

« لا أغنية جميلة لا يشيع منها الاسى ، الذى ينبع فى نفوسنا من عين مجهولة .

« لا زهرة لا يقطر منها الندى ، ولا سرور لا يعبر عن نفســه بدمعة يذرفها فى صمت .

« لا شيء أبدا لا يدين للالم . الوجود نفسه كان ألما كبيرا مذ انفصل عن الروح السرمد ... » .

ولكن صوفية شاعرنا مجلوبة لم ترسخ أصولها فى نفسه . فهى لا تخفى عنده الروعة الرهيبة من الموت الذى يصفه الشاعر بأنه غوص فى الظلام ، ورجوع اليه ، ونوم لا أحلام فيه ، ووقف أبدى للزمن ، حتى ليتمنى فى ظلام العدم أن « يحلم ولو مرة بالحياة » وبينما ينتشى تاجور للموت ، بل يتعجله ، ويراه مرحلة من مراحل الحب ، وتجاوبا مع اللانهاية ، ويتصور انه عرس الروح ، وأنه بمثابة انتقال الطفل من ثدى أمه الايمن الى ثدى أمه الأيسر ، نرى شاعرنا يجيد فى تصوير الوحشة والرعب من الفــراق ، وينادى بالويل من المجهـول ، ويتمنى أن لم يكن ، وياسى أنه سيفقد بموته حتى الشعور بأنه انتهى . ومن ثم روعة الوداع الذى يسوقه الشاعر فى القصيدة الحادية والثلاثين بعد المـائة ، ومنها :

« اليوم ينتهى تفريدى ، فاذكرونى اذا رجعتم غدا أغاريدى. حان وقت الوداع فسلام ولا تترقبونى فى مواعيدى . أنا ذاهب وشيكا مع الرياح فلا أنفاس ستحيا فى أناشيدى ... »

وقد سبق أن قلنا ان هذا الضرب من الشعر الذى نقرؤه فى الديوان قد اســتقر فى الآداب العالمية من شرقية وغربية ، ولكن أخطر ما يتعرض له من الناحية الفنية أن يهبط الى الســرد أو التقرير المباشر ، فلا يبقى منه سوى نثر مسجوع . وقد يحدث هذا لشاعرنا ، وقد يقرنه كذلك بمبالغات تقليدية لا تشف عن حرارة التجربة ، ولا تنم عن اصالة : « لاتسم باللقاء وعودتك، اننى لم أنم فى غيبتك . وان الضنا أوهن جسدى وكسانى فرعا لقدم .. » (قصيدة ٥٦) ــ « قسما لقد بت أحـد الحصى الذى تطئينه ، وأود لو كنت فى الأرض حصاة ، أو عشبا نمـا بطريقك » (قصيدة ١٨) **ويلتحق بذلك وقوف الشاعر أحيانا عند الشبه الظاهرى فى الصورة مما لا يوحى بشعور أو يعمـق فكرة ،كتشبيه أصابع الحبيبة بأصابع الموز مخروطة** (قصيدة ٥٧) **والعناقيد بالثريات** (قصيدة ٦١) **أو النجف** (قصيدة ٨٧) **، ثم التشبيهات المألوفة التى لاينميها الشاعر ، ولا يخرج بها عن نطاقها الموروث، كتشبيه القد بالغصن ، والشعربالدجى ، والأقاحى بالثنايا ..**

ومن نواحى القصور فى الديوان ــ فيمــا نرى ــ انصراف الشاعر الى نوع من الترف الذهنى فى التصوير ، اغرابا وابداعا، دون أن يتصل هذا التصوير بحرارة الشعور ، أو صدق الموقف. ولنضرب مثلا لذلك موقف فراق فى القصيدة الثانية والخمسين، حيث تسأله حبيبته : أتذكرى انت اذا حان الفراق ؟ فيكون مما يجيبها به :

« ...وما شغلى غيرك ؟ سأذكرك كلما غرد طائر فأبلغنى منك رسالة .. وسأقطف الأزهار فى الصباح ، وأضعها فى الجدول ليحملها اليك . وأضمخ بالعطر النسيم السارى ليملأ به جوك. ... ارقبينى فى كل شيء . وانظرينى فى كل شيء . واذا ما رأيت كوكبا يتهـاوى ، فاعلمى أنى خررت صريع هـواك ولا تترقبينى بعد ذلك » .

فلا نحس فى هذه التوليدات التصويرية المطروقة بمعاناةالفراق ولواعج الشوق . ونعتقد أن فى القصيدة شبها بقصيدة تاجور الأربعين من ديوانه : البستانى ، بل نحسب أنها صدى بعيد لها. ولكن تاجور يصف تهديده لحبيبته بالفراق الىغيرعودة ، تهديدا يحنث فيه دائما ، حتى عادت هى لا تحفل بوعيده ، وحتى عراه الشك هو نفسه فيما يقول ، ويضيق هو الا تكترث لقوله ، ثقة بأنه سيعود اليها عودة المواسم والأقمار والربيع ، تختفى لتعود من جديد ، وينصحها أن تلقى بالا الى تهديده ، احتفاظا بمظهر كبريائه الجريح :

« ولكن احتفظى بهذا الوهم لحظة ، ولا تنبـذيه فى ســرعة القسـوة .

« حين أقول : سأهجرك أبدا ، فخذى قولى على أنه الحق ، ليغشاك هنيهة ضباب ، يهيم على الاهداب السوداء ناظريك

« ثم ابتسمى فى مكر ــ ما بدالك ــ حين أعود من جديد ».

وتظهر جليا دقة موقف تاجور ، وروعة تصويره له ، ممـا نفتقده عبثا فى قصيدة شاعرنا .

وبالديوان كذلك رتابة فى الصور ، اذ يدور كثير منها حــول الورد المتفتح ، والجداول الرقراقة ، واضواء القمر ، وانغـام الناى ، وغزلان المسك ، والفراشة والشموع ، والنجوم .

على أنا نرى هذا الديوان ــ برغم ذلك كله ــ فريدا فى العربية فى قالبه ، ومتانة نسجه ، وأصالته ، فهو اغنيات حية نابضة ، تنساب وديعة نشوى ، تترقرق أسى ، وتشع حيوية دفاقة وهو بعد مجال معركة متوقعة فى نقدنا الحديث ، لما تبدأ بعد .

الدكتور محمد غنيمى هلال

***



صدر مؤخرا ديوان « أنا والليل » للشاعرة جليلة رضا ، وهو رابع ديوان يصدر لها بعد دواوينها الثلاثة «اللحن الباكى» و « اللحن الثائر » و « الاجنحة البيضاء » .

وديوان اليوم يمثل نضجها الفنى ، وتجاربها الجديدة الطازجة فى حياتها الحاضرة ، وقد امتاز عن دواوينها السابقة فى الاحتفاء بالشعر الوطنى وشعر العروبة اللذين خصتهما بثمانى عشرة قصيدة واجادت فى طائفة منها ، وبخاصة قصائدها عن ســوريا التى استجابت لاحداثها استجابة عميقة ، واعربت عنها فى طلاقــة ومرونة وموسقة آسرة وشاهد ذلك قصائدها « النغم الحنون » ص ٥ ــ و «أحقا يضيع» ص ١١ و «مصر تناشد سورية» ص ٦٧ ــ ومما جاء فى هذه القصيدة الغنائية البديعة قولها :

ســوريتى الحسناء ياسوريتى	ياأعذب النجوى وأحلى كلمــة
أختاه ! ياأخت العــروبة اننى	أدعوك باسم الحق والحــرية
باسم انتصارات وأحلام لنــا	عشنا بها فى ظل جمهــورية
أدعوك باسم صغارنا وحقوقهم	وبما على الآباء من تضحــية
لاترهبى حكما تسلل فى الدجى	لاتخضعى للقيــد والتبعية
دقت نواقيس الحيــاة فهشمى	ياأخت بالقدمين رأس الحية

وتمازج الشاعرة بين خواطرها النفسية واشواقها العربيـة ، وتسجل عواطفها نحو شابة دمشقية اديبة ، كانت تزورها فى القاهرة وتاوى اليها فى بيتها ، فى قصيدتها :

« أحقا يضيع » فينثال قلمها معبرا عن مشاعرها فى طلاقة وحرية تعبيرية تقول :

ومازال بيتى بالقاهرة يحن اليك ويحنو عليك
وجدرانه الناعمات الدفيئة تناجى خيال فتاة برئية
وذكرى ليال مضيئة قضتها هنا .. تبث المنى .
بقلبين يفتقدان الامل ويغترفان كؤوس الملل
وتطويهما الفكرة الساهمة باعماق غيمتها الواجمة
ومازال طيفك عبر الديار وفى كل حجرة
يهم ويقفز مثل الطيور يردد حلم الغد على المقعد

وبمثل هذه النغمات الشعرية المقفاة والحرة ، اثبتت هـذه الشاعرة أن شـعرها الوطنى لا يقل ابداعا وسموا عن شـعرها الوجدانى والغزلى الذى تفوقت فيه ، عندما تلتهب مشاعرها ، باحداث الوطن العربى الجسام .

* * *

اما شعرها الوجدانى ، فقد زخر به هذا الديوان كما زخرت به دواوينها السابقة ، وهو المجـال الحقيقى الذى يوائم طبيعتها المنطوية ، وروحهاالوادعة المتأملة ، وتجاريبهاالذاتية الصادقة ، وخير مثال له قصيدتها « أنا والليل ، ووحدتى » ص ٧٢ ، وهى من اغلى درر هذا الديوان ، لانها جمعت الى صدق الشعور ، عمق التحليل ، وفيها جسمت الوحدة ، وأبرزتها انسانة تعيش معها ، وتامن جانبها ، ونبثها اسرار قلبها ، بل تغازلها ، وتهيم بها ، وقد استهلتها بقولها :

ربة الصمت وأخت الليـل ياسر الزمان
وحـدتى الام ! ويا أعمق حب وحنان
ها أنا عدت الى حضـنك فى ظل الامان
بعد أن مثلت دورى كامـلا بين البرايا
اخلعى عنى قناعى ، مزقى الآن سـتارى
وانفضى عنى عبثى ، وامرحى الآن بـدارى

ثم تقول فى عذوبة وموسقة جذابة :

قبلى فى الليـل ياأختى جبينى ، قبلينى
وانحنى لى ، اننى أغلى رفيقـات السنين
فيك كم أعشق حرية شـكى ويقينى
وصراع الخير والشر بأعمـاق دجايا

وفى آخر القصيدة تخاطب الوحدة تقول :

ان عندى كلمـات دون بدء وانتهـاء
واشارات تخاف اللمس فى ظل الضياء
ان هذا الليل ، ليلى ، وهو ليل الشعراء
نحن بين الناس نحيـا غرباء وضحايا

* * *

ويحوى الديوان الى ما تقدم من شعر ، شعرا نفسيا ، يلقى أضواء على شخصيتها ، كما يحوى شعر الحالات النفسية . وقد عبرت عن هذه الحالات فى صراحة وجراة ، لا عهد للشعر العربى النسائى بهما ففى قصيدتها «ميراث أم» ص ١٦٨ تذكر علة ما تشعر به من اضطهاد فى صغرها ، وفى قصيدتها ، « انطواء » ص ١٢٢ تكشف عن انطوائها الذى تجد فيه قوتا لكبريائها ، وبلسما لجراح قلبها . وفيها تقول :

أيها الغاضب منى لا تكن سر شـقائى
استمع لى ! أنت لاتدرك معنى لانطـوائى
انه دائى ولكنى أرى فيـــه دوائى
انه بلسم جرحى ونـداء الـكبرياء
عبثا أهرب من نفسى وأطوى ذكـرياتى
أنا أهواك ولكن هكذا أحيـا حياتى .

ثم تقول مؤيدة هذه الفكرة :

سوف لاأخـرج من قوقعتى الا لرمسى
ان حرمانى دنيـــامن ملذات وأنسى
وعذاب الصمت قلب نابض يبهر حسى
وانطواء النفس ايمان به أعبـد نفسى
وفتورى هو اعصار يدارى رغبـاتى
أنا أهواك ولكن هكذا أحيا حيـاتى .

وهناك قصائد كثيرة اخرى تكشف عن حالاتها النفسـية المتراوحة بين الحزن ، والكآبة ، والفرحة والسعادة الطارئة . والسكون والرضا ، والخوف والتمرد ، ومن اعجب هذه القصائد قصيدتها « مات حيا » ص ٧٥ حيث تتناوبها مشاعر مختلفة - متضاربة ، سرور وسعادة ، وخوف واضطراب ، وفيها تقول :

أصبحت بخفة عصفور أصبحت أطير مع النور
حبى الماضى أمسى قشرة ، قشرة فاكهة مصفرة
نزعت ومسحت بهاريقى ورميت بها عبر طريقى
ومشيت أهدهد أحلامى وأدوس الحب بأقدامى

ثم تقول :

واللمبة أرخت جفنيها وابتسمت تمسح خديها
ووسادة أحلامى ابيضت ودموع السهد بها جفت
ورجعت لنار المدفأة للبيت لعـرشى ، مملكتى
والقطة لعقت أقدامى والكلب تمدد قـدامى
وسمعت أحاديث الجارة وخلاف الصبية فى الحارة
ونسيت كآبات الامس وانتفضت اطراقة رأسى
ووهبت الاحياء سرورى وضحكت بقلبى وشعورى
ورجعت لنفسى ولذاتى وحياتى ، رجعت لحياتى
شئ فى قلبى يطعننى شئ كالنار وكالسـيف
الجرح يعود فيؤلمنى أتراه الحب ؟ أيا خـوفى

وبمثل هذه القصيدة ، نتعرف كيف تحلل الشاعرة عواطفها فى صدق وصراحة ، بل فى جراة لاعهد للبيئة العربية بها ، واظهر مايكون ذلك فى بعض قصائدها من مثل قصيدة « حنين من نار » ص ١٦١ - « صده » ص ١٧٩ - و « ليالى الهناء » ص ١٠٩ - وفيها ، حنين ونداء ولهفة مشبوبة ، ولا يتسع المجال للقطف منها .

* * *

ولم تقف الشاعرة عند هذه الانواع من الشعر ولكنها تناولت شعر الوصف والتصوير الحسى والنفسى ، ومن اجمل قصائدها فى هذا الصدد قصيدتها « عندما تنام القاهرة » ص ٨٠ - وفيهـا ترسم لوحة لمرائى القاهرة فى نومها ، كالمصور التاثيرى ، وتاتى بعد ذلك بصورة مقابلة تمثل الحب المتيقظ غلاما رشيقا يحمـل سهمه ، ليمس به القلوب ، وفيها تقول :

منذ وقت مضى بعيدا بعيدا غابت الشمس فى الدروب الدجيه
هبطت سلم الفضاء عروشا تتهاوى فى حلة ذهبيـه
وتوارت فخلفت فى سـمائى حزن أم على فراق صبيه
منذ وقت مضى ومازلت وحدى والخيالات فى عيونى حيـه
أرقب الارض والفضاء وليلا من ربيع المدينـة القاهريه
اى سـحر واى دورق عطر سـكبته يد الملاك النقيه
ايه يا انت يا مدينة شعبى وجهاد الحضـارة الازليه
كل شئ لديك يبعث سحرا وغموضا ونشـوة وحميـه

ها هى القلعة الرهيبة تبدو من خلال المآذن الروحيه
جثمت خلفها الجبال سجودا لتواريخ أمة عربيه
هاهو النيل قد تمطى كسولا مستظلا بالانجم الفضيه
والعمارات تستطيل وتكبو كعفاريت قصة وهميه
والفوانيس تستوى واقفات كتماثيل ربة وثنيه
والدروب التى تضج حياة قد تراءت فى وحشة تفريه
كل شىء على المدينة يغفو بين أحضان غيبة حسيه
بح صوت العملاقة الآن ، كلت قدماها ، ونامت الجنيه
كل شىء ينام غير غلام يذرع الدرب فى خطى ملكيه
حاملا سهمه الرشيق ، جميلا وعلى الثغر وردة قرمزيه
بعيون هدب وشعر جثيل ، ضاحكا للظلام فى سخريه
انه الحب ! ياكيوبيد رفقا ! يا اله المشاعر القلبيه
أيهذا المليك حسبك فخرا ان حكمت الوجود والبشريه
كل قلب حللت فيه اله ، كل روح لمستها سرمديه

* * *

ولا يظن القارىء ان الديوان سجل لتأملاتها وخواطرها وحالاتها النفسية ، وعواطفها الوطنية حسب ، ولكنه ضم بعض القصائد الكاشفة عن حياتها وتجاربها الاسرية ، ومن أجود قصائدها نذكر بين عالمين » ص ١٦٣ ، حيث تتحدث عن ابنتها الساخطة ، وولدها العليل بعلة نفسية وعقلية عضال ، وقد استهلتها بقولها :

ولدى الوحيد ! علام تضحك فى الفراش وتبتسم
ولمن تشير وما أمامك ها هنا غير الظلم
ثم هادئا أقلقتنى متحركا ، دعنى أنم
عذبت أمك يافتى ، عذبتها حتى العدم !

* * *

فهنا على يمناى أنت تضج فى ضحك أفين
وعلى يسارى الآن أختك تذرف الدمع السخين
تبكى من الدنيا وتضحك أنت ! ماأحلى الجنون
مادام فيه الوهم والاحلام والليل الحنون .

وللشاعرة اطلالات نادرة من نافذة الحياة ، ووقفات تعرب فيها عما يدور بالدنيا ، ومن ذلك قصيدتها « رسالة الى الله » ص١٤٠ تمثل اتجاهها نحو أبناء المجتمع ، ومافيه من متعبين ، وهى فى مثل هذه القصائد تخلط فى تعبيرها الفصيح ، المصطلحات الشعبية ، والكلمات العامية ، لتشد الالتفات وتضفى على جو القصيدة ظلالا من الواقعية .

وفيها تقول ، على لسان تلميذ سمع حوارا يجرى بين امه وابيه البائس جعله يرسل هذه الرسالة الى الله

صباح الخير ياربى صباح النور والفل
لقد أصغيت فى ليلى الى الأسرار ، فاغفر لى
ثوت أمى جوار أبى بركن الدار فى ذل
وقالت:أين كنت اليوم ؟ قال:« بحثت عن شغل»
فصاحت :« لم تجد طبعا وكيف نعيش ياويلى !»
أجاب : « غدا يعدلها فربى صاحب الحل .. »

ونود أن نترك القارىء ليعود الى القصيدة ، ليرى كيف تلتقط الشاعرة متاعب الناس فى الحياة اليومية وتعبر عنها تعبيرا يجمع بين الفصحى والشعبية ، كما فعلت فى قصيدتها « الصلح خير» بديوانها « الاجنحة البيضاء »

ولم يخل الديوان من القصائد الغزلية ، ولكنها قصائد قليلة ، واغلبها قصائد متعقلة خلا بعضها من الدفء وحرارة العاطفة التى تميزت بها قصائدها الغزلية فى دواوينها السابقة ، ومثال ذلك قصيدتاها « غزو » ص ١٧١ « وسجين القلب » ص ١٨٢ ، فهما قصيدتان أقل من مستواها ، وكان من الخير استبعادهما ، وفى الاخيرة تقول :

أيها القلب ماالذى فيك يسرى — أى شىء أخفيته عن عيونى
ان وجها وراء قضبانك السود — تراءى مولولا فى أنين
مدلى فى الدجى يديه وهل لى — أن أمد اليدين للمسجون !

وليس هذا من شعر جليلة فى شىء ، كما ان الديوان به بعض القصائد المنطفئة التى يغلب على الظن ، أنها دبجتها فى أسوأ حالاتها ، ومثال ذلك قصيدتها « تحية الشعب للثورة » ص ١٨ و « شهر يمر » ص ٢٧ - و «فاجعة اغادير » ص ٥٤ و « أقوى من الحب » ص ١٤٣ « ومتى تعود » ص ١٢٥ وهى قصائد لاترتقى الى مستوى قصائدها ، ولا تنطوى على عواطف ملتهبة ، وتعبيرها لا يحمل هذه الطلاقة والمرونة التى تفردت بهما .

والملحوظ أيضا ان الشاعرة فى تدفقها فى شعرها ينـد من قلمها هفوات لغوية ، وعروضية ، كنا نود ان تراجعها قبل اصدار الديوان ، فهى تستعمل المسجون بدل السجين ، وتستعمل الرؤى بدل الرؤية (ص ١٤٩) وتحنى على بدل تحنو ، وتنكسر فى بعض القصائد البيوت ، فلا تقومها ، ومن ذلك قولها فى قصيدتها « النغم الحنون » ص ٧

ولانك انسان حر — تفخر بك الانسانية

والشطر الثانى مكسور ، وهفوات أخرى عروضية كنا نود أن يخلو الديوان منها ، ولعلها ناظرة فيه عند الطبعة الثانية ، فيكتمل للقصائد الاتقان الفنى واللغوى وتتفادى افن الماحكات النقدية .

وليست هذه الهفوات العابرة ، بمقللة بتاتا من شان هذا الديوان الفريد بما جمع من فنون شعرية شتى عبرت عنها الشاعرة فى طلاقة وأصالة وتدفق ، وهى ميزات النبوغ فى الشعر ، وآية على ان شاعرتنا المصرية تشق طريقها فى اعتداد وتقدم مطرد .

وكم تمنينا عليها ، أن تعمل على تذويب همومها وآلامها بقوة ارادتها ، وأن تهجر حينا تجاربها المنطوية الذاتية ، وتطل اطلالات طويلة على المجتمع ، وعلى مايضج فيه من شئون وشجون كما فعلت فى قصيدتها « رسالة الى الله » وأن تفتح نظراتها دائما على المشهد السياسى والمبادىء العربية التقدمية ليتضاعف فخرنا بها كرائدة من رواد الشعر النسوى الواسع الافق

مصطفى عبد اللطيف السحرتى

***



قرأت للاستاذ جمال ربيع - عدا هذه المسرحية - عدة قصص ، منها الطويلة ومنها القصيرة . فقد أصدر قبل هذا الكتاب أربع قصص طويلة ومجموعة قصص قصيرة .

وقد رأيت فيها ، كما رأيت في هذا الكتاب ، نتاجا أدبيا يستحق الالتفات والتقدير ، وهو مع هذا لم يظفر بعد بهذا الذى يستحقه ، لبعد صاحبه عن أضواء الصحافة التى تسلط على كثير ليس هو أقل منه على الاقل .

ولكن وزارة الثقافة والارشاد القومى قامت بنصيبها فى هذا التقدير فاسهمت مشكورة فى طبع هذاالكتاب بعد فحصه وتبين جدارته · وكذلك فعل الدكتور محمد مندور ، اى قام بنصيبه فى تقدير جمال ربيع ، بكتابة مقدمة دارسة لمسرحية « الفارس العنيد » تقع فى عشرين صفحة ، عنى فيها بوضع المسرحية موضعها من التاليف المسرحى ، وقال انه اشار على المؤلف باضافة تقتضيها فنية التاليف المسرحى ، فرحب بالملاحظة وقبل مسرورا أن يدخل على الصياغة الاولى ما اتفقا عليه ، ووفق فى ذلك · وقد اعجبنى هذا التعاون الادبى بين ناقدنا الكبير ومؤلفنا الموفق .

وقال الدكتور مندور – فى المقدمة – عن مضمون المسرحية :

« وهكذا نخلص الى أن هذه المسرحية من حيث مضمونها تعتبر مسرحية جديرة بأن تثير الاهتمام من حيث معالجتها لقضية انسانية عامة دائما التجدد والحياة ، ولعلها تعتبر من القضايا الكبيرة التى تثيرها اليوم فلسفتنا الثورية الجديدة التى شقت سبيلها الى كافة القلوب وقهرت ما تبقى من حصون الكبرياء التى قهرتها الحقيقة الجديدة ، لانها تتمشى مع منطق الحياة وسيرها الابدى الى الامام » ·

والقضية الانسانية العامة التى يرى الدكتور مندور ان المسرحية تعالجها هى : « قضية الصراع بين الكبرياء والحقيقة الجديدة الخيرة التى تبرزفى فترات تاريخية معينة فتصطدم بهذه الكبرياء وان كتب لها النصر فى النهاية لان الحقيقة خير والكبرياء باطل ولابد للخير من أن ينتصر فى النهاية على الباطل » .

وقبل أن ناخذ فى تفهم هذه القضية والصراع الذى تعالج به لابد أن نستعرض أهم احداث المسرحية وشخصياتها ·

« الفارس العنيد » هو خالد بن الوليد ، وهو فى الفصل الاول احد ابناء اربعة للوليد بن المغيرة ، وهو من زعماء قريش الذين قاوموا الدعوة الاسلامية ، فرسان شباب يتحرقون شوقا الى حرب « محمد » ويأخذون على أبيهم وبقية الشيوخ انهم يتهاونون فى شان هذا الذى خرج على دينهم وسفه آلهتهم ، ويسخرون من « حكمة » الشيوخ التى يعالجون بها الموقف ·· اذ يرون – اى الشيوخ – أن امر الحرب ليس سهلا كما يتصوره الشباب ، فان محمدا من بنى هاشم اعظم بيوتات قريش ولن يتركه قومه ، الى من انضم اليه واعتنق الاسلام من اشداء العرب الاخرين كعمر بن الخطاب · ونرى خالدا اكثر الشباب تحمسا للحرب ، يقول لابيه وقد رآه مهموما لاسلام عمر :

« لا عليك يا سيد العرب ·· وأشرق بوجهك فوحقك لآتينك برأس محمد على حد سيفى هذا ، وبعدها نعيش ونهنأ ·· »

ويقول أبوه : « ليت هذا يكون يا ولدى ·· لا يخيفنى شىء قدر ما يخيفنى استخفافكم بمحمد ·· ماذا بعد عمر ؟ »

ويفرح خالد ويقبل يد والده عندما يقرر الشيوخ قتل محمد ليلة ازمع الهجرة الى المدينة ، ويدبرون ذلك بأن يرسلوا من كل قبيلة فارسا ، يحيطون ببيته ثم يدخلون عليه ويقتلونه

وفى الفصل الثانى نرى خالدا مهموما لانهزام قريش فى غزوة بدر · وزاد من هم خالدوابيه أن أخاه « الوليد » وقع فى أسر المسلمين · ويرى الرجل الكبير فى أسر ابنه عارا ، ويعرب عن سخطه وغضبه عليه ، اذ كان يجب أن يموت ولا يؤسر ·

ويعود الوليد من الاسر فيفاجا القوم بميله الى محمد ، ويعلن هو ايمانه به ، ويذهل أبوه ويضربه ، ويهم خالد بقتله ، ثم ينطلق الوليد بجواده الى قلب الصحراء ·

ونعلم من احاديث الجوارى فى قصر الوليد بن المغيرة ان خالدا يحب فتاة عربية اسمها « ليلى » · وبينما كانت قريش تعد العدة لموقعة « أحد » وقد اسندت القيادة الى خالد – تاتى اليه ليلى متخفية ويدور بينهما حديث تنهى فيه ليلى الى خالد انها اسلمت مع قومها وهم يزمعون الرحيل الى المدينة وتقول له : « ما أجدرك بأن تكون مع محمد لا عليه » ولما تر عناده واستنكاره تتركه وهى تدعو الله الا يحرم الاسلام سيفه ·

وفى الفصل الثالث يتفاخر بعض رجال قريش بانتصارهم فى « أحد » ، ثم يتحدثون عن هزيمتهم فى « الخندق » ثم عن صلح الحديبية ، ونعلم أن الوليد بن المغيرة مات ، وان ابنه الثانى « عمارة » لحق باخيه الوليد واسلم ، ثم يلحق الثالث « هشام » بهما ، ولا يبقى على عناده من الاخوة الاربعة الا خالد ·

وهنا تتجلى مقدرة المؤلف فى تطوير شخصية خالد فيتخذ وسيلة الى هذا رسالة بعث بها اخوه يقول فيها : « قد سألنى رسول الله صلوات الله وسلامه عليه ·· أين خالد ؟ فقلت له يأتى به الله – فقال ما مثل خالد يجهل الاسلام · ولو كان جعل مكانته وحده مع المسلمين على المشركين لكان خيرا له » ·

ويتخذ أيضا لذلك نتوءا فى كتف الصنم « هبل » الذى تعبده قريش ، فان خالدا ينكر على اخيه اولا ماتضمنته رسالته ، ثم يروح يسائل نفسه مساءلة تدل على أنه اخذ يلين · ثم يكون الموقف النفسى المنطقى العظيم مع « هبل » يقول خالد لاصحابه من شباب قريش : تحسسوا هذا النتوء الحاد ·· لقد أمسكت به قادمى راحتى ، فتوجهت الى الاله أسأله أن يصلح نتوءه ·· وانتظرت فلم يفعل ·· فاسألوه ·· ربما أغضبه سؤالى » ·

ويقول له أحدهم : « انى أحس وراء كلماتك خطرا كبيرا !! » فيجيب : « بل أرى أخطر منها ألا يستطيع الاله اصلاح نتوء بسيط كهذا .. وأنا أستطيع اصلاحه » · ويتناول سيفه ويصلح النتوء ، ثم يخلع ذراع الاله ويرمى بها ، ثم يتناولها ويعيدها الى مكانها قائلا لصاحبه :

« ألا ترى من الوفاء اسداء هذه المكرمة لهذا الاله ·· المسكين ؟ » ··

وينطلق خالد الى الرسول وهو يقول :

« الحق ما قلت يارسول الله فليس مثلى من يجهل الاسلام » .

من هذا العرض السريع نرى ان الصراع الداخلى ، اى الذى يدور فى نفس خالد بين كبريائه وعناده وبين الرسالة الجديدة ، انما هو صراع جزئى ، وهو يبدأ فى الفصل الثانى عند تطوير شخصية البطل كما ترى ، فهو الحل او وسيلة الحل للصراع الكبير الخارجى الشامل الذى بين المسلمين والمناوئين لهم فى أول الأمر ، ويظهر الطرف الثانى على المسرح ممثلا فى اشخاص كثيرين ، ويظهر الطرف الاول ممثلا فى بعض الذين غزا الاسلام قلوبهم كالاخوة الاربعة و « مسعود » الخادم الرقيق ، وممثلا كذلك فى أشخاص السابقين الى الاسلام الذين تدور الاحاديث عنهم وان لم يظهروا على المسرح .

وعلى ذلك نستطيع القول بان موضوع المسرحية بلحمه ودمه موضوع تاريخى دينى ، هو تقديم شخصية خالد بن الوليد ،

وما يلابس هـــذا التقديم من الصراع بين الاسلام واعدائه ، وما يتخلل هذاالصراع من بيان حق الاسلام وباطل الكفر وكيف اسـتطاع الحق ان يتغلـب على البـاطل . ولهذا عنى المؤلف بالحوادث التـاريخية فاتى باهمـها فى هذا التجسيم الدرامى الممتـــع ، واضـاف اليها من خياله ما يتفق مع روحها ومنطقها فرسم شخصية خالد كما هى فى التاريخ ، وتتبع سير العقيدة الدينية وغـزوها للقلوب وللعقول بطريقة تهدف الى الاقنـاع والايمان بها .

وهذا الصراع التاريخى الدينى ، اى‌الذى يرتبط بزمن معين، ودين معين ، يمكن تجـريده ورفعه الى القضية الانسانية العامة على نحو ما فعل الدكتور مندور .

وفى المسرحية مضمون جانبى هام ، يتمثـل فى الالم النفسى الدفين الذى يعبر عنه الارقاء ، كالذى تقوله الجارية « هند » التى تحب خالـدا من انهن - هى وزميلاتها - لسن الا متاعا مملوكا لا قيمـة لمشاعره ، وكالذى بدا من محاورة « مسعود » لخالد حينما اعلنه باسلامه .

وقد عرضت المسرحية جوانب من الحياة والاخلاق العـربية الاصيلة عرضا موفقا ، وان كان قد بالغ فى تصوير الحياة فـى بيت الوليد بن المغيرة من حيث الترف والجوارى والغناء ، ممـا يكاد يشبه ما جد بعد عشرات السنين فى قصور الخلفاء .

وكذلك الموقف الذى عرض فيه ما كان بين خالد وبين حبيبته ليل ، اذ شاعت الاقاويل عن الحب بعد أن رآهما بعض فتيان مكة فى لقائهما ، فلـم يكن هناك الا ان يقول خالد انه سوى المسالة بينه وبين اخيـها وخطبها منه . وانتهى الامر بهذه البساطة التى لا تتفق مع أخلاق العرب وطباعهم .

ولغة الحوار عربية قوية تلائم واقع الاشخاص الذين يتحدثون بها ، مع السهولة والوضوح الملائمين لعصرنا ، وترد فى خـلال الكلام بعض العبارات المأثورة تاريخيا فلا تكاد تشعر بفرق بينها وبين سـائر الحديث . وهذا يـدل على أن المؤلف عـاش طويلا فى القراءات العـربية وانطبع ببيانها ، كما يدل تقصيه للاحداث وفهم دلالاتها على جهده الكبير فى دراسة تاريخ تلك الفترة .

ولا اريد ان أردد - فى الختام - ما يقال عادة من اننا نتوقع لهذا الكاتب انتـاجا احسن .. وانما اقول اننى أرجو له تقديرا احسن .

عباس خضر

***



« الرجل الذى فقد ظله » أطول عمل فنى ظهر بعد ثلاثية نجيب محفوظ فى أدبنا العربى المعاصر ، فقد بلغت مجمـــوع صفحات أجزائها الاربعة ٧٤٠ صفحة .

ومن قبل كان فتحى غانم قد اعلن عن مواهبه الفنية فى قصته « الجبل » ، ثم أوهمنا أنه يتراجع فى قصتيه « من أين ؟ » « الساخن والبارد» ، لكن يبدو انه كان مجرد تاهب واستعداد ليقفز قفزته الادبية فى رباعيته الجديدة ، وبذلك ثبت اقـدامه فى تاريخنا الادبى ، ودفع فننا الروائى دفعة جـديدة الى الامام .

الجزء الاول على لسان « مبروكة » ، الخادم التى تزوجت فيما بعد عبد الحميد افندى السويفى المدرس باحدى المدارس الابتدائية ووالد يوسف بطل الرباعية الاول بلا منازع،فاصبحت بذلك زوجة ابيه . ويموت أبوه وتطارده مبروكة بطفلهـــا ابراهيم ، شقيقه من أبيه ، تطلب معونته ، فيفر خجلا منهـا وهو يرقى سريعا درجات الشهرة والثروة ، لايريد ان يعوقه فى سبيل ذلك عائق ، وينتهى هذا الجزء والقاهرة تحترق ، وتلتقى مبروكة بمن يغريها ببيع جسدها حتى تجد اللقمة لها ولابنها . وهكذا أصبحت فى النهاية « الدنس الذى يكمل صدقى والخطأ الذى يصحح صوابى » على حد تعبيره .

والجزء الثانى ترويه « سامية » ، وهى ممثلة ناشئة ،كانت تظن أن جمالها سيشق لها طريقا فى دنيا السينما ، لكنه كـان العقبة التى سدت الطريق أمامها ، فدنيا السينما مليئـة بالذئاب ، ولقد ضاعت منها فرصة العمر بسبب واحد من‌هؤلاء « انه صحفى مهم مشهور ، رئيس تحرير ، كل الناس تعرفه وتتحدث عنه ، لكنهم لا يعرفونه على حقيقته : أنا وحدى التى تعرفه ، أنا وحدى التى تستطيع أن تقول‌من‌هو يوسف‌عبدالحميد» وكما صعد على أشلاء مبروكة وشقيقه الطفل ، صعد كذلك على أشلاء سامية ، ففى اليوم المحدد لزواجه منها فر - كما فر من مبروكة - وسافر الى سوريا حيث كان قد وقع انقلاب حسنى الزعيم لكى يحقق مجدا صحفيا جديدا .

والجزء الثالث نستمع اليه على لسان محمد ناجى ، الصحفى الذى كان يوما ما أكبر وألمع الصحفيين والكتاب فى مصروالشرق العربى ، وقد تزوج وهو يقارب الستين بالممثلة الناشئة سامية ، وهو صاحب الفضل على يوسف اذ انه هو الذى اخذ بيـده الى المجد والثروة فى عالم الصحافة ، وان كان يوسف استخدمه فى الواقع اداة من أدوات الوصول . هنا يبلغ هذا « الكريشندو » الادبى ذروة المأساة والشعر ، ونحن نستمع الى مرثية محمد ناجى لنفسه ولمجتمعه الآفل الذى كان يعبر عنه وهو يغيب شيئا فشيئا ، ويوسف ياخذ منه مكانه بل ينتزعه انتزاعا وهو يتساءل متعجبا : كيف حدث ذلك مع أننى أستاذ الوصول ! وينتهى المونولوج الداخلى هذه المرة وصاحبه يتلاشى ويحتضر .

أما الجزء الرابع فهو على لسان يوسف عبد الحميـــــد السويفى ، بطل الابطال وأستاذ الوصولية الاكبر ويبدأ بجنازة محمد ناجى ، ثم يرتد الى طفولة يوسف وصدمته العاطفية فى صدر شبابه ، والاشتباه السياسى فيه لمدة ساعات .. ثم‌تخرجه من كلية الحقوق ومحاولته العثور على عمل .. وما نلبث ان‌نجد اننا امام شخص يدوس كل القيم والعلاقات فى سبيل الوصول .. الوصول الى الشهرة ومائتى جنيه فى الشهر . وكما داس على مبروكة وشقيقه اللذين يرمزان لعلاقاته العائلية ، وعلى سامية رمز علاقاته العاطفية ، وعلى محمد ناجى ، رمز الزمالة فى العمل ، داس كذلك على سعد وشوقى رمز صداقاته ، فيشى بهما وبميولهما السياسية .

هؤلاء هم أجزاء الظل ، فقدهم ففقد بذلك ظله ، وهو يصعد ويصعد .. هذا البطل الخرافى صنيعة القرن العشرين وحضارته بكل صراعه وغروره ونذالته ، وهو يصيح صيحة رعاة البقر : « ما أروع أن يمشى الانسان القادر فوق أشلاء ضحاياه .حتى يصل ، يصل صائحا : أنا يوسف .. يوسف عبد الحميـــد السويفى ، أكبر وألمع الصحفيين والكتاب فى مصر والشرق العربى لكنه ما يلبث أن يعلن قائلا : يايوسف يارخيص .. لقد فقدت نفسى ! »

والمتأمل فى رواية « الرجل الذى فقد ظله » يجد أنها تطرح علينا ثلاث قضايا رئيسية تحاول الاجابة عليها وهى :

قضية السعادة عن طريق شخصياتها .

قضية الحقيقة عن طريق شكلها الروائى .

قضية الزمن عن طريق أسلوبها .

ان العمل الفنى ابن بيئته الادبية ، فهو ليس معزولا عن أعمال الكاتب السابقة ولا عما حوله من أعمال أدبية . والمتتبع لاعمال فتحى غانم الادبية يستطيع أن يعثر بسهولة على كثير من بذور رباعيته فى أعماله السابقة لاسيما فى القصص القصيرة التى كتبها فى بدء حياته الادبية منذ عشر سنوات ، وبعضها ظهر فى مجموعته « تجربة حب » وبعضها نشرته بعض المجلات كالفصول والاديب والاداب ولم يجمع بعد فى كتاب ، وأعنى بالبذور بعض الشخصيات التى تطورت ونضجت فى الرباعية ، والتى نجدها – حتى بأسمائها أحيانا – فى هذه القصص الاولى كما نعثر على بذور الشكل .. وأعنى به رواية القصة على أكثر من راو ، وبذور الاسلوب .. أسلوب تلك القصص القصيرة التى لم يجرؤ فتحى غانم على مواجهة الجماهير بها منذ اربع سنوات فلم يضمها الى مجموعته القصصية الوحيدة التى ظهرت ، لكنه عاد اليوم فتخلى عن حذره ليقدم فى جراة الفنان رباعيته بأسلوب أنضج وأعمق ..

ففى « قصة زعيم » التى نشرت بمجلة الاداب عام ١٩٥٤ نعثر على اصول قصة موت عبد الحميد أفندى السويفى والد يوسف وهو جالس فى المقهى يلعب الشطرنج . فالمقهى فى « قصة زعيم » كما هو فى الرباعية يقع فى الشارع الخلفى لدار الاوبرا ، وعبد الحميد السويفى المدرس السابق فى المدارس الابتدائية مشترك فى القصة ، والرباعية باسمه ومهنته السابقة ، أما وصف مباريات الشطرنج وما يدور أثناءها من تعليقات فهو مستمد من مصدر واحد بلا شك ، ونهاية عبد الحميد السويفى فى القصتين واحدة .

وفى قصة « فترة من حياة بهية مسعود » نجد أن فتحى يطلق اسم « بهية » على بطلة قصته القصيرة وهو الاسم نفسه الذى أطلقه على بطلة رباعيته سامية سامى قبل أن تغير اسمها بما يتناسب والوسط السينمائى . وبهية مسعود على علاقة عاطفية بصحفى اسمه محسن الحريرى ، كما كانت سامية سامى على علاقة بالصحفى المشهور يوسف عبد الحميد السويفى ، ولمحسن صفات قريبة الشبه بيوسف ، فقد كان أول أمره « مخبرا بسيطا يكدح من أجل عشرة جنيهات فى الشهر ، ثم حدث له تطور مفاجىء كالذى يحدث عادة فى الوسط الصحفى ، سافر الى نيودلهى وأنقرة ونيويورك ، وكتب مقالات مثيرة حازت الاعجاب ، وقالوا عنه بلغتهم الصحفية : لقد صعد نجمه .. وشعر محسن بطنين المجد يدوى فى رأسه ، ورأى الامل واسعا يجرى فيه خياله كما يشاء .. وكان من الطبيعى – وهو ذكى ماهر – أن يجد فى زواجه المبكر عقبة فى سبيل مجده المبكر المرتقب» فارسل الى خطيبته يعلنها انه يضحى بحبه ليهبها السعادة مع الرجل الذى لا يغيب عنها لحظة واحدة . وكانت معظم خطاباته لها لاتظهر على شكل مقالات صحفية ناجحة .

وهكذا نعثر فى هذه القصة التى نشرت فى مجلة الفصول عام ١٩٥١ على أصول شخصيتى سامية ويوسف عبد الحميد السويفى ونوع العلاقة التى كانت بينهما .

وفى قصة « من لم يمت » من مجموعة « تجربة حب » نجد صحفيا اسمه يوسف ، له شخصية تشترك فى كثير من صفاتها مع سميه فى الرباعية ، « نعم لقد كتب أول الامر كثيرا من القصص الشعبية ، لكن لقد مضى على ذلك زمن طويل ، انه لم يعد يذهب الى ذلك المكان – مسجد الحسين – وملابسه الآن دائما نظيفة رشيقة قادمة للتو من عند الكواء ، وذقنه دائما حليق ، وتضاعف دخله خمس مرات .. لكنه لم يعد يكتب قصصا عن الشعب وآلامه وأفراحه . انه الآن يصنع المجد ، ويصنع الشهرة، ويصنع المال » .

وفى مطلع رواية « من أين ؟ » نقرأ هذه الكلمات : « اسمى مصطفى حمدى ، ومهنتى صحفى ، أتصل بالناس ، وأنقل أخبارهم .. لا أحب الادب والروايات ، أكره الخيال ، لان عملى مرتبط بالوقائع والحقائق . أعطنى خبرا صحيحا أبع لك نفسى. هذا هو شعارى فى الحياة »

وهكذا نجد أن شخصية الصحفى الوصولى فكرة قديمة تلح على فتحى غانم وتتكرر فى مختلف أعماله الادبية من قصص قصيرة الى روايات طويلة حتى استوت ونضجت فى الرباعية ، وأصبحت تحمل معها دلالة وتطرح علينا قضية ما كانت لها من قبل .

وهذه الشخصية لا تتكرر فى مؤلفات فتحى غانم وحده ، بل فى مؤلفات اخرى من ادبنا العربى المعاصر . ففى قصة « اللص والكلاب » التى ظهرت أخيرا لنجيب محفوظ نلتقى بشخصية الصحفى رؤوف علوان ليذكرنا بيوسف عبد الحميد السويفى مع اختلاف فى التفاصيل واتفاق فى الفكرة .

وفى قصة بعنوان « من الأوراق الخاصة لكاتب معروف »لاحمد عباس صالح (نشرت منها أربعة فصول فى جريدة الشعب) نجد أيضا شخصية الصحفى الانتهازى تتكرر ، والقصة مكتوبة فى شكل مذكرات يدونها بطل القصة ، ولا اسم له ، ولكنه كبطلى نجيب محفوظ وفتحى غانم يتعرض للون من الوان الاضطهاد السياسى فى صدر شبابه ، فرؤوف علوان اعتقل ، ويوسف عبد الحميد السويفى اشتبه فيه لمدة ساعات ، أما بطل الاوراق الخاصة فقد كان بين الطلبة الذين حاصرهم جنود حكومة النقراشى عام ١٩٤٦ على كوبرى عباس وأوسعوهم ضربا وقتلا ، وفى هذه الحادثة جرح جرحا كبيرا فى رأسه .

وكما كانت الانتهازية والنفاق هما وسيلة صاحبيه للمصالحة مع السلطات ، كذلك فعل بطل الاوراق الخاصة ، فهو يقول : « ومرت سنوات ذهبت بعدها تلك الدفعة الاولى المتحمسة ، وأصبح القليل من أفكارى هو الذى أقدمه للناس .. وجربت عذابات الطموح والصراع ، ومقاومة الانحراف الفكرى عن المبادىء التى اعتنقتها .»

وهذا شبيه بما حدث ليوسف عبد الحميد السويفى ، فقد مر بمرحلة صراع قبل أن ينحرف نهائيا ، فهو يقول : « ما زلت أشعر بالحنين الى أيام البلاهة ، أجمل أيام حياتى هى تلك التى قضيتها مع أمى ، لا أريد أن ألوث هذا الطفل الذى كان ، أتنازل عن كل شىء ، أذهب لمحمد ناجى واعترف له بحقيقتى ، أقول له: انى لن أستطيع المضى ، وانى لا أريد شيئا منه ، ولا من أحد غيره . »

الى جانب الاصطدام بالسلطة أول الامر ، ثم عدم التقيد بفكرة معينة ، نجد أن هذه الشخصية تتميز ثالثا بعدم خبرتها بالنساء ، ثم بمحاولة اقتحام هذا العالم كخطوة أولى فى سبيل التفوق ورمز له .

فقد سأله محمد ناجى ذات مرة ان كان قد مر بتجربة حب أو ان كان يستطيع أن يدعو صديقة له فى البنسيون الذى يقيم به ، فأجابه على أسئلته بالنفى . فقال له محمد ناجى : اللى ما يعرفش بنات .. أمى .. جاهل .. عمره ما ح يعرف الحياة .. زى واحد ما يعرفش يقرا ولا يكتب (وقد سبق أن رددفتحى غانم هذه الفكرة نفسها فى قصته القصيرة « خضرة البرسيم »)

ويعلن لنا المؤلف عما ترمز اليه هذه المحاولة حين نستمع الى يوسف : « قلت لنفسى مشجعا لقد تغيرت الآن ، لم أعد الشاب البرىء الساذج ، أنا مغامر جديد خرج الى الدنيا حديثا .. قضيت حياتى بلا نساء . أريد أن أقتحم الجسد ، لا تعلم كيف أقتحم الحياة، أتحدي خوفى من الجسد لاتحدي خوفى من الحياة » .

ثم يكشف عن طبيعته الانتهازية هنا أيضا فيقول : « أتعلم كيف أنتصر على المرأة ، أعاملها بلا زواج ، بلا هدف ، سوى أن أشعر بأنانيتي ، وبقدرتي على أن ابهرها واسيطر عليها ،واجعلها تلهث لانتصاري .. لابد أن أعيش مثل الاخرين ، لقد مضى شبابي دون أن أقرب امرأة ، وهذا يعني اني شاذ أو خامل وان الهزيمة قد وقعت بي قبل أن أخوض المعركة . محمد ناجي على حق كيف أنتصر على الحياة اذا لم أنتصر على امرأة ؟ »

وتتميز رواية « الرجل الذي فقد ظله » بأنها ترتفع بهذه الشخصية بحيث تجعلها تطرح علينا قضية السعادة أو قل راحة الضمير ، فهل سعادة الانسان تكمن في هذا اللون من الحياة ؟ ان فتحي غانم يجيبنا على هذا التساؤل على لسان أبطاله حينا وبمصيرهم حينا وبمواقفهم حينا ثالثا .

ولعل أروع فصل يعبر عن هذا ، هو ذلك الحوار الذي دار بين محمد ناجي ويوسف عبد الحميد السويفي ، يقول محمد ناجي :

ـ انت ايه اللي يخليك تدخل لعبة قذرة بالشكل ده .

همست : أنا مادخلتش .. أنا لقيت نفسي فيها .

هتف : ابعد .. فكر في اللي بتعمله .. افرض انك نجحت .. افرض انك قعدت على مكتبي ، وبعدين ، ح يبقى معاك فلوس أكثر .. طيب كويس خالص .. وبعدين .. ح يبقى معاك نفوذ .. طيب وبعدين .. ولا حاجة .. ح تفتح عينيك في يوم وتلاقي انك بقيت عبد .. ح تشعر باحتقار فظيع لنفسك .

أنا باحس بالاحتقار ده دلوقت .

فينصحه محمد ناجي أن يترك هذا الجو ويعدل عن تردده ويتزوج سامية .

ـ اتجوزها ؟

ـ أيوه .. اذا كنت بتحبها .. دي فرصة عمرك .. أناماكانش فيه حاجة حقيقية في حياتي غير حب للمرحومة ولامي .. لوكانت رضيت تتجوزني ، كنت سبت كل ده . وكان زماني فقير يمكن .. موش مشهور يمكن .. موش ناجح يمكن .. لكن كنت ح أبقى أسعد انسان في الدنيا .

وهكذا فرق لنا محمد ناجي بين الثروة والشهرة والنجاح من ناحية ، وبين السعادة من ناحية أخرى .

ويوسف عبد الحميد السويفي نفسه يقول : « كان المحررون يلتفون حولي يستمعون الى حكاياتي ، مبهورين كأني الساحر الذي حقق المعجزات ، ومع ذلك فانا لا أشعر باني حققت اي نجاح ، النجاح ليس في قلبي وليس في رأسي ، هناك خطأ ما » . ثم يعترف بانه انضم الى ملايين اللصوص والكاذبين والطماعين.

ونهاية محمد ناجي الذي كان أكبر وألمع الصحفيين والكتاب في مصر والشرق العربي هي نفسها النهاية المقبلة ليوسف عبدالحميد السويفي الذي أصبح أكبر وألمع الصحفيين في مصر والشرق العربي .

ويلخص لنا محمد ناجي قصته في هذه السطور : « كنت فقيرا فحاربت حتى أصبحت غنيا ، كنت فلاحا فحاربت حتى تحولت الى ابن ذوات .. كنت مغمورا فحاربت حتى أصبحت مشهورا ، اسمي على كل لسان . حاربت ، حاربت كل لحظة من عمري ، لاكون ممتازا متفوقا ، ونجحت ، وتفوقت ثم تأتون أنتم للقضاء على . للقضاء على ثروتي وشهرتي وامتيازي »

ثم نستمع اليه وهو يئن ، وكأنما أنينه نبوءة بمصير تلميذه : « لا أحد يواصل الصعود ، كل من وصل الى فوق لابد أن يتدحرج الى تحت .. »

وشخصية يوسف عبد الحميد السويفي وان كانت شخصية متطورة الا انه لا تناقض بين بدايته ونهايته ، فهو أشبه مايكون بتطور البذرة الى ثمرتها . حقا لقد كان للظروف الاجتماعية دورها في هذا التطور ، مثل فقر يوسف وصدمته العاطفية مع سعاد ابنة راتب بك ، وكانا متحابين وفجأة ظهر العريس الغني الذي اختطفها منه ولكن البيئة الاجتماعية لم تكن هي وحدها التي صنعت هذه الشخصيات على هذا النحو ، لكان هناك استعدادا خاصا يشجع الظروف الاجتماعية على نموه وقد أكد ذلك وجود صديقيه شوقي وسعد ، وثلاثتهم أبناء بيئةاجتماعية متقاربة ، ومع ذلك فكل منهم سلك طريقا مختلفا عن طريق زميليه ، فشوقي ظل متمسكا بمبادئه ، لهذا فهو ينتحي الى الشخصيات التي لم تتطور في الرواية ، أما سعد فقد تخلى عن مبادئه لا ليؤمن بغيرها بل لكي ينصرف الى وظيفته وزوجته وابنائه حريصا على تامين هذه الحياة والبعد عن كل ما يهددها ، وكأنما ما وجدت هاتان الشخصيتان الا لتبرزا تطور يوسف عبدالحميد السويفي نحو طريق ثالث هو طريق النفاق والانتهازيةومايمكن ان يعود عليه من شهرة وثروة .

وقد وجدت هاتان الشخصيتان دائما : الشخصية التي ترى أن السعادة في راحة الضمير والتمسك بمبدأ ، والشخصيةالتي تتوهم السعادة في حلم كحلم سامية عندما قالت ليوسف : « بكره يبقى الجرنال بتاعك ، وأنا يبقى لي شركة أفلام » . وتسلك في سبيل ذلك كل الطرق غير مكترثة باي قيم أو علاقات، ثم يتضح بعد ذلك كما اتضح ليوسف ولمحمد ناجي من قبله ، أن كل حياته لم تكن سوى عدو وراء سراب ، لا يترك في النهاية الا العذاب والانهيار . وكأنما المؤلف يردد قول المسيح « بماذا ينتفع الانسان لو ربح العالم كله وخسر نفسه » .

ولا تنس شخصية الممثل انور سامي ، انه ـ مثل محمد ناجي ويوسف وشوقي وسعد ـ من أصل فقير ، ثم حقق حلمه كما حققه يوسف ، ولكنه لا يعيش مثله في مأساة ، فلا ضمير له يؤرقه أو يعذبه ، وكذلك شوقي صاحب المبدأ لا يعيشفيمأساة فهو يعرف طريقه ويتمسك به ، وبينهما يوسف عبد الحميد السويفي ، هو صاحب المأساة ، لان ضميره مؤرق ، لانه معذب، لانه ارتفع الى مرتبة الوعي بخطئه ، لانه يناقش نفسه ،فحصل بعذابه ووعيه ـ عن جدارة ـ على بطولة الرواية . وهو يخشى يوما أن تخمد هذه الاصوات التي تعذبه فتخمد بطولته كانسان ، ويصبح مصيره مصير أنور سامي ، بلا ضمير، لهذا فهو يتوسل قائلا :

« يارب أرحمني ، أية حماقة ارتكبتها ، محمد ناجي على حق ، نصحني بالابتعاد عن اللعبة القذرة . قال ان حبي لسامية فرصة عمري ، وكان حبه لدلال الشيء الوحيد الحقيقي فيحياته أينتهي كل شيء حقيقي في حياتي ؟ أيأتي اليوم الذي أعيش فيه بالكذب ويتبلد احساسي وتخمد هذه الاصوات التي تعذبني ، وافرح بما وصلت اليه ؟ كل الظروف من حولي تؤكد أن هذا هو ما سيحدث لي .. حياة الخنازير المنعمة ، حياة القتل البارد ، والجرائم الباردة . »

ومع ذلك فحتى نهاية الرباعية ، وبعد أن حقق يوسف حلمه من شهرة وثروة ، نراه ما زال مؤرقا معذبا :

« اريد ان أبعث يوسف القديم ، العفيف ، أدخل بيت سامية نظيفا لا ألوثه بأفكاري ، أبدأ حياتي من جديد ، ما فات مات . منذ هذه اللحظة سأتنفس الصدق . »

ان رواية « الرجل الذي فقد ظله » عمل غني بالشخصيات ، كل شخصية منها ذات دلالة مختلفة ، وهذه الدلالة تسهم في الوقت نفسه في توضيح ما للشخصيات الاخرى من دلالات .

تتكون رواية « الرجل الذي فقد ظله » من اربعة أجزاء ، كل جزء ترويه احدى الشخصيات ، وهي تروى قصة حياتها وهي تلتقي بحياة الاخرين فتؤثر فيهم وتتأثر بهم .

وهذا الشكل سبق أن استخدمه فتحي غانم في رواية الجبل ، فنحن نستمع الى قصة اهل قرية الجرنة مع الآثار والكنوز التي تكمن في الجبل من ثلاثة رواه ، هم المهندس والعمدةوحسين علي . وقصة المهندس لا نسمعها منه مباشرة بل كما ينقلها الينا المحقق الذي ذهب الى القرية ليعرف حقيقة ما يقع فيها من

اختلاسات وسرقات ، وقصة العمدة نسمع جزءا منها على لسانه والجزء الاخر عن طريق المشاهدة الفعلية حين يصطحبه المحقق ليرى بنفسه ، اما حسين على فهو يروى قصته كلها بنفسه .

وبالرغم من اختلاف وجهات نظر الرواة ، لا سيما وجهة نظر المهندس ، الا ان الحقيقة لا تضيع بينهم ، فقد استطاع المحقق أن يضع يده عليها وكان من الممكن أن تظل ناقصة لو انه اعتمد على راو واحد ، ولكن الاستماع الى مختلف الشـهود اكمل جوانبها .

وهذا الشكل استخدم من قبل ، ولعل الاناجيل الاربعة هى أقدم رباعية مكتوبة فى التاريخ ، فنحن نستمع الى أربعة رواة ، كل منهم يروى قصة حياة المسيح كما رآها أو سمعها ، وكل منهم يوجه روايته الى جماعة مختلفة بلغة مختلفة كاليهود والرومان واليونان ، وتعدد الروايات استكمل للقصة جوانبها .

كذلك استخدم هذا الشكل فى الادب الاوربى الحديث ، فاندريه جيد مثلا قد استخدمه فى روايته « مدرسة الزوجات » حيث نستمع الى ثلاثة رواة ، هم الزوجة ايفيلين فالزوج روبير فالابنة جنفييف ، والاجزاء الثلاثة مكتوبة بضمير المتكلم ، ولكن كـلا منها يتناول فترة زمانية مغايرة للجزأين الآخرين ، بل أن كـل جزء يكتب بعد اطلاع صاحبه على الجزء السابق ، فهو يفنـد أو يؤيد ماجاء فيه .

وهذا الاسلوب مختلف عما فعله فتحى غانم ، فالتآزر الزمنى موجود فى الاجزاء الاربعة ، وان كان مطلع كل جزء يبدأ شكليا بما انتهى به الجزء السابق ، فالجزء الثالث الذى يرويه محمد ناجى يبدأ بزواجه من سامية وهو مالم تكن سامية قد روته لنا من قبل فى الجزء الخاص بها ، لكننا ما نلبث ان نجد أننا قد ارتددنا مع ذكريات محمد ناجى الى الفترة نفسها التى تنـاول فيها أبطال الاجزاء الاخرى أحداث حياتهم . وينتهى هذا الجزء بموت محمد ناجى ليبدأ الجزء الرابع بيوسف وهو يسـير فى جنازة محمد ناجى ، لكننا فى الواقع لا نتقدم خطوة فى الزمان لان هذا الجزء ينتهى بيوسف وهو يترقب موت محمد ناجى ويستعجله أى بالخطة التى سبقت بداية الجزء الخاص به ، وبين اللحظتين ارتددنا الى طفولة يوسف فشبابه فالتقائه بالشخصيات الاخرى فى الفترة الزمنية نفسها التى تناولتها الاجزاء السابقة . ولهذا فكل منهم يدلى بروايته من غير أن يتاح له الاطلاع على روايات الآخرين .

ومشكلة الحقيقة فى « مدرسة الزوجات » كما يعرضها علينـا روبير فى دفاعه عما تتهمه به زوجه من نفاق هو : اننا لا نرى فورا الشخص على ماهو عليه ، انما نجعل منه فى أول عهدنا به معبودا ، ثم نلومه بعد ذلك على انه لم يكن ذلك المعبود .

ومن الملاحظ أن روبير فيه كثير من صفات يوسف عبد الحميد السويفى ، فهو أولا يشتغل بالصحافة ، بل انه ينشىء مجـلة ويديرها . وهو يدور فى فلك الانتهازية أيضا ، وزوجته تعتقد انه ليس مرائيا لانه صورة أبعد من ذلك ، انه يصدق نفسه ، فهو لا يعى بانتهازيته على العكس من يوسف عبد الحميد السويفى الذى يعى موقفه جيدا ، ولهذا تكاملت الروايات فى « الرجل الذى فقد ظله » بينما اختلفت فى مدرسة الزوجات ، واصبحت احداها عريضة اتهام والاخرى وثيقة دفاع .

وهذا شبيه بموقف بيراندلو من الحقيقة فى مسرحه ، يقـول الاب فى « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » : « ولكن الا ترين أن علة البلاء فى الكلام ، كل واحد منا لديه عالم كامل فى نفسه ، وكل واحد منا له عالمه الخاص ، فكيف يفهم بعضنا بعضا . أيها السادة انني أضع فى كلماتى التى أقولها معانى وقيم الاشياء كما أفهمها فى عالمى أنا ، بينما يفترض من يستمع الى أن كلماتى لها المعانى والقيم الخاصة بعالمه هو ، نحن نظن اننا سوف نتقابل والواقع أننا لن نتقابل أبدا »

اما عند فتحى غانم فان الحقيقة لا تختلف ، حقا انها ليست مطلقة ، ولهذا فهى ناقصة اذا اعتمدنا على راو واحد من رواتها ، لكنها لا تتعارض هذا التعارض الذى نجده عند أندريه جيد ، ولا تتناقض على هذا النحو الاعنف الذى نجده عند بيراندلو ، ولا تموت على نحو ما نجد عند عمانوئيل روبليس فى مسرحيتـه « الحقيقة ماتت » حيث نرى انه فى الامكان أن يتهم بطل وطنى بالخيانة ، وتصدق الجماهير الكذبة أولا ، ثم زوجه واقـرب أصدقائه ، وأخيرا يصدقها هو نفسه ، وبذلك تموت الحقيقة .

ان مبدأ الايمان بالقيم الذى يطبع الاجابة على قضية السعادة كما أثارتها شخصيات « الرجل الذى فقد ظله » ، لايزال هـو المبدأ نفسه الذى يطبع الاجابة على قضية الحقيقة كما أثارها الشكل الروائى للقصة ، أن السعادة لا تكون بالوصول الى المجد والثروة عن طريق النفاق ، كذلك الحقيقة لا تموت ولا تتناقض ولا تتعارض ، فثمة ايمان بالخير وثمة ايمان بالحقيقة .

فشخصية يوسف عبد الحميد السويفى لم يختلف أحـد فى الحكم عليها ، لا مبروكة ولا محمد ناجى ولا صديقه شوقى ولا سامية بالرغم من حبها له ، ولا حتى هو نفسه . فحتى الشر لا يبرر نفسه أمام نفسه بل يدرك حقيقته ويعترف بها .

ونحن قد نخدع حينا ، لكن الخدعة لا تستمر طويلا ، بل ما نلبث أن نكتشف الحقيقة .

والحقيقة لا تنطمس الا على البعيدين ، لهذا نجد أن يوسف يحاول أن يهرب من مبروكة لانها تعرف حقيقته وتستطيع ان تنزع قناعه أمام الاخرين الذين يقفون خارج دائرة الظل ، أما اجزاء الظل فلا تناقض بينها وبين الاصل . لهذا نستمع الى يوسف وهو يخاطب مبروكة بينه وبين نفسـه : « لا فائدة ، يجب أن نبتعد ، كلانا يحارب ، لو اجتمعنا فسنجمع بين ضعفنا وعجزنا ، أملنا الوحيد أن نفترق ، ليتفرق ضعفنا . لنستطيع ان نكذب بجراءة ، بصوت جهير ، بعيدا عن الشهود الذين يعلمون أننـا نكذب .

ويوسف يدرك حقيقة نفسه ، فهو يصرخ قائلا : « مصيبتى أنى أفكر ، انى أعى ، انى أراقب نفسى ، ويصف نفسه قائلا : يوسف يارخيص ، ياسهل ، ياضعيف ، تفر من الخادمة ، من الطفل ، الى أين تمضى .. انضممت الى ملايين اللصـوص والكاذبين والطماعين » .

كل جزء من أجزاء الرباعية مكتوب بضمير المتكلم ، ولـكن هذا لا يعنى أن أسلوبها الفنى واحد . فالتعبير بضـمير المتكلم يخضع أحيانا ـ كما فى الادب التقليدى ـ للقواعد المنظور ، « فروبنسن كروزو » « ورحلات جالفر » و « السراب » مثلا مكتوبة بضمير المتكلم ، لكنها لا تختلف من حيث الرؤيا الفنيـة عما لو كانت مكتوبة بضمير الغائب سوى أننا لانرى الامـور الا من خلال وجهة نظر احدى الشخصيات ، فالاحداث يتم سردها فى ترتيبها الزمنى ، والمعانى تتتابع تتابعا منطقيا .

وفى أواخر القرن التاسع عشر ، ومع ظهور فكرة الديمومـة البرجسونية وتداعى المعانى الفرويدى ، استخدم ما يسمى بمنهج المونولوج الداخلى ، وهو الكلام الذى لا يسمع ولا يقال ، وبه تعبر الشخصية عن افكارها دون تقيد بالترتيب الزمنى او التنظيم المنطقى ، واشتهر به كتاب كثيرون على رأسهم مارسيل بروست ، وجيمس جويس ، وفرجينيا وولف .

والى هذا المنهج الاخير ينتمى الجزء الثالث من الرباعيـة ، وهو الذى يسرده لنا محمد ناجى ، ولعله لهذا جاء أقصر اجزاء

الرباعية ، فلا مجال فيه لسرد الاحداث وتعاقبها الزمنى بحيث تبدأ بطفولة الراوى فشبابه .. والمعانى فى هذا الجزء تتداعى طبقا لما يثيره الحاضر بغض النظر عن ترتيب وقوعها الزمنى ،ولا تناسب بين اطوال السرد ، فقد استغرق سرد احداث ذكريات ليلة واحدة نصف حجم الكتاب ، وان كان المؤلف قسمها على ثلاثة فصول فخلق بذلك تناسبا ظاهريا مع بقية الفصول .

وقضية الزمن كما يعرضها اسلوب « بروست » ان تيار الزمن يغير الانسان ، فلا يبقى ابدا هو نفسه ، على نحو ماراى الفيلسوف الاغريقى هرقليطس منذ اكثر من خمسة عشرين قرنا والزمن عند جيمس جويس لا ينقسم الى ايام وساعات بل الوعى بالزمن هو مقياس الزمان ، وقياس الزمن يكون بقدر ما يجرى فيه من افكار ويقع من احداث ، ومن قبل حدثنا كل من برجسون وفرويد عن فكرة الزمن فى الحلم ، فقد نحلم باننا قضينا ساعات فى اهوال وشدائد او ونحن نفرح ونمرح ، ثم نستيقظ لنكتشف اننا غفونا لمدة دقائق لا اكثر .

والزمن عند فتحى غانم لا يزال ينقسم الى ساعات وايام وسنوات ، وتياره من شانه أن يغير اكثر الناس ، ولكن ليس كلهم . فمبروكة تتحول من خادم الى زوجة عبد الحميد افندى السويفى الى عاهرة ، ومحمد ناجى من صحفى مشهور ناجح الى حطام يائس ثم الى مجرد جثة ، وسعد من شاب متحمس الى موظف يؤمن حياته وحياة اولاده ، ويوسف من طفل طيب ساذج الى استاذ فى الوصولية .

والماضى موجود فى الحاضر بقوة ودائما ، موجود كجزء اساسى من الحاضر ، الماضى والحاضرين ليسا متجاورين تجاورا سكونيا بل هما متفاعلان تفاعلا ديناميا . فالاجزاء الاربعة كلها تذكر للماضى ، حتى ليبدو أن الصفة الاساسية للانسان هو انه حيوان ذو ذاكرة .

مبروكة تبدأ بذكر حقدها على يوسف ثم تسترجع اسباب هذا الحقد حتى ترتد الى اول علاقتها به وهى مجرد خادم فى بيت راتب بك ، ثم تمضى معنا حتى تتعرف على اسباب حقدها .

وسامية تعلن فى اول اعترافاتها انها لا تزال تحب يوسف لكنها تكرهه أيضا وتحقد عليه ، وليس اعترافها الطويل الامحاولة منها لتضع اصبعها على سر ذلك .

اما محمد ناجى فان الماضى يتدخل فى كل لحظة فى الحاضر بحيث يتحطم الترتيب الزمنى ، انه يبدأ كما يبدأ غيره من النهاية، من الحاضر : « الآن تغير كل شىء ، أخذ مكانى ذلك الصعلوك العبقرى فى النفاق . هذا الولد أصبح أهم واخطر منى ،الدنيا انقلبت راسا على عقب » . ثم يجتر ذكرياته وهو يحاول ان يقف منتصبا فى الحاضر .

وكذلك يوسف فان قصته ليست الا استرجاعا لماضيه ، ففى مطلع الجزء الرابع تقرأ هذه الكلمات : ٦ سبتمبر عام ١٩٢٢ ، منذ تلك الليلة حتى اليوم ٩ اكتوبر عام ١٩٥٦ ،ما الذى حدث لى ؟ كيف كبرت وعشت ، وتعلمت واشتهرت ، واكتسبت أشياء وأشياء ، وفقدت نفسى ؟

هذا الجزء يبدأ بجنازة محمد ناجى ، ثم نعود لنسترجع مع يوسف تطورات حياته حتى نصل الى ما قبل النقطة التى بدانا منها .. الى يوسف وهو جالس بجوار محمد ناجى يهمس بينه وبين نفسه : « مت ياناجى ، نحن فى انتظار ، نحن فى انتظار موتك، مت يا ناجى ، انى اقتلك ، بكل ما فى نبضى من صدق ، اقتلك مت يا ناجى . آمرك ان تموت .

وبموت محمد ناجى ، ويسير يوسف فى جنازته ، نقطة البدء فى اعترافاته . هذا الجزء هو الاعتراف الحقيقى فى الاجزاء الاربعة، لان بطله لايبرر تصرفاته ، لا يبرر جانب الشر ، بل هو يعترف به، ويطلعنا على اللحظات التى تحول فيها من سىء الى اسوا امام نفسه ومن مجد الى مجد امام الآخرين .

اما المستقبل فهو موجود ولكن على نحو باهت ، عند مبروكة مجرد رغبة فى موت يوسف ، رغبة فى أن تقتله وتشرب من دمه . أما سامية فهى تعيش فى الماضى ، لم تستطع أن تعيش مع محمد ناجى الذى اصبح زوجها ، لا تزال عند لحظة التقائها بيوسف، والمستقبل لديها متوقف على قدرتها على التخلص من هذا الماضى لو تخلصت من يوسف ، من ذكراه .. « لو مر بى يوم واحد دون أن تطوف صورته بخيالى .. لو حدث هذا لاسترحت ، ولتخلصت من ضعفى ، ومضيت فى طريقى أبنى حياتى من جديد ؟ وحياتها التى تتمنى ان تبنيها من جديد هى أن تصبح ممثلة كبيرة مشهورة .

ومحمد ناجى يعيش على أمل أن يغزو الاعداء مصر : هذه هى فرصتى ، ستعود الحياة الى ماكانت عليه ، ستعود الوجوه التى أعرفها وتعرفنى ، وسيعود العقلاء الذين يتصرفون فى ذوق ولباقة ، وسأعرف كيف أنتقم . ولن استريح حتى أرى يوسف معلقا فى حبل المشنقة .

لكن أفعال الماضى ما تلبث أن تطرد هذه الافعال التى تبدأ باداة المستقبل ، بموته يتغلب الماضى نهائيا وينتصر على امل المستقبل .

اما المستقبل عند يوسف فقد رأيناه فى مصير محمد ناجى ، وليس فيه جديد ، ربما اختلفت التفاصيل ، لكن المصير واحد. ولهذا فمستقبل يوسف عبد الحميد السويفى ينتمى بدوره الى الماضى . لقد تركناه : أكبر والمع الكتاب والصحفيين فى مصر والشرق العربى . وهى نقطة النهاية التى ارتفع اليها محمد ناجى ونقطة البداية التى منها بدأ يتدحرج .

والزمن قد سيطر فى الرباعية على المكان بابعاده الثلاثة ، فالعودة من الحاضر الى الماضى والانتقال من الماضى الى المستقبل اوضح بكثير من التنقل بين أحياء القاهرة المختلفة كالقلعة وشارع ماسبيرو وقهوة الشطرنج خلف الاوبرا ، بل أقوى من الانتقال من مصر الى فرنسا ، لان التذكر هنا أيضا لايزال هو المتحكم فى التنقل من حدث الى آخر .

فالماضى اذن موجود بقوة الحاضر .

يقول يوسف : « اننا نبدأ فى الموت منذ نبدأ فى الحياة ، نبدأ الخسارة منذ الكسب ، نشرع فى رحلة الضياع فى اللحظة نفسها التى نشرع فى رحلة الوصول . »

ولهذا فان آخر كلمات تختتم بها الرباعية هى كلمات يوسف عبد الحميد السويفى : « أنا طفل .. كلماتى كلمات طفل .. عرفت .. عرفت .. الذى علمنى هو الطفل .. انه باق معى ، لم يذهب ، لم يبعد ، حبيبى الطفل يوسف عبد الحميد ، أنت مختبىء ياشقى فى داخلى . »

يوسف الشارونى

الندوات الثقافية ... في شهر

تقدمها : نجاة شاهين

الدورة الثامنة والعشرون لمجمع اللغة العربية



الدكتور بيومى مدكور

فى يوم الاثنين ١٢ من مارس سنة ١٩٦٢ انعقد المؤتمر الثامن لمجمع اللغة العربية بقاعة جمعية الاقتصاد السياسى والاحصاء والتشريع وحضر حفل الافتتاح الدكتور عبد العزيز السيد وزير التعليم العالى والدكتور صلاح هدايت وزير البحث العلمى والدكتور محمد مرسى أحمد مدير جامعة عين شمس واعتذر الاستاذ السيد يوسف وزير التربية والتعليم والاستاذ لطفى السيد رئيس المجمع والدكتور طه حسين نائب الرئيس .

وحضر المؤتمر سبعة وعشرون عضوا من أعضاء المجمع المقيمين فى القاهرة ومن أعضاء المجمع الممثلين للبلاد العربية وهم الاساتذة حسن حسنى عبد الوهاب من تونس وهو أكبر الاعضاء سنا وقد تولى رئاسة الجلسة نيابة عن رئيس المجمع ومحمد رضا الشبيبى من العراق ، ومحمد الفاسى من المغرب ، ومن الاعضاء الجدد الدكتور اسحاق موسى الحسينى من فلسطين وانيس المقدسى من لبنان ، والدكتور عبد الله الطيب من السودان وعبد الله كنون من المغرب ، وعلى الفقيه من ليبيا ، والدكتور عمر فروخ من لبنان وقدرى حافظ طوقان من الاردن ، ومحمد الفاضل بن عاشور من تونس ، ومحمد بهجة الاثرى من العراق، وساطع الحصرى من العراق .

وقد افتتح المؤتمر بكلمة للدكتور عبد العزيز السيد وزير التعليم العالى حيا فيها الاعضاء ، وتحدث عن مهمة مجمع اللغة التى تتلخص فى تقوية الوشائج الفكرية بين الناطقين بالعربية ، ومسايرة التطور العلمى ، فكان عليه أن يتخذ الوسائل الفعالة لكى تصبح اللغة العربية وافية بمطالب العلوم والفنون فى تقدمها وقد أدى المجمع رسالته كاملة .

ثم تحدث الاستاذ محمد البشير الابراهيمى باسم الاعضاء الجدد .

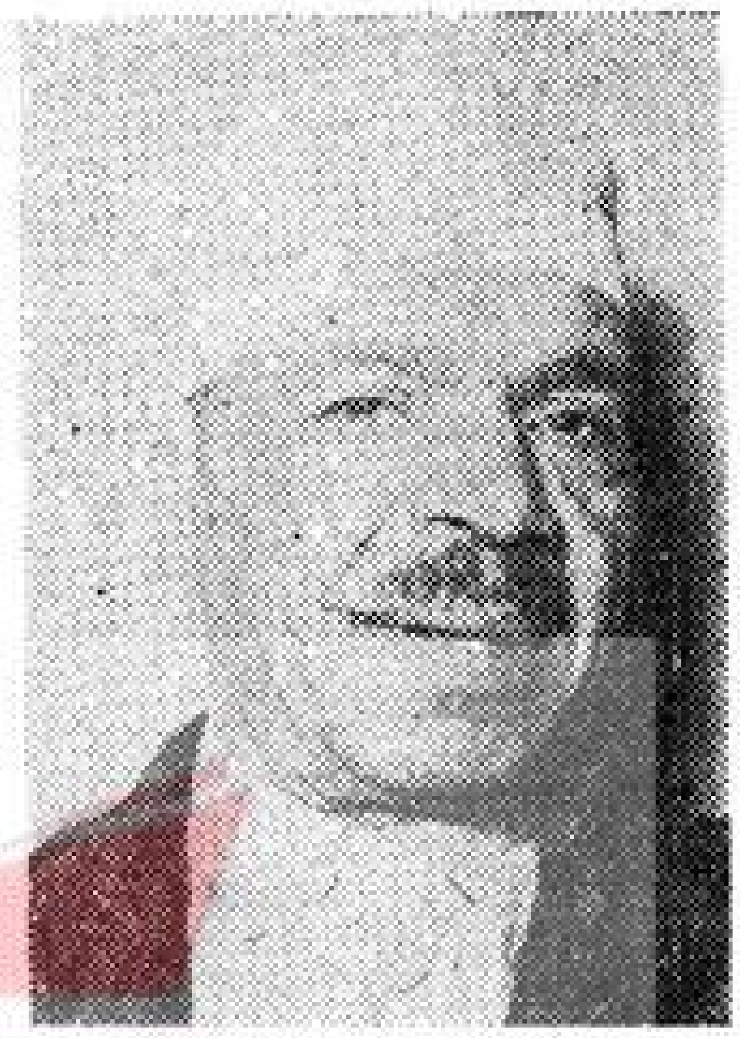
ومن أهم الابحاث التى القيت خلال أيام المؤتمر بحث الدكتور ابراهيم بيومى مدكور الامين العام للمؤتمر عن العربية بين اليوم والغد . فقال لست فى حاجة الى أن أتحدث عن العربية بين ماضيها وحاضرها ، وانما يعنينى أن أقف قليلا عند حاضرها ، وحاضرها ولا شك زاهر ، وان عارض فى ذلك قوم أو انكره آخرون ، فهى لغة العلم والادب والخطابة ، والى مدى بعيد لغة المسرح والسينما والاذاعة والتليفزيون ، كما يمكن أن يقال ان أدبنا العربى سما الى مرتبة الآداب العالمية الكبرى ، وبدىء فى ترجمته والاخذ عنه ، كما يأخذ هو وينقل عن غيره .

ولا ننكر أن هناك شكوى تردد من متن اللغة ونحوها ، ومن تعقد المعاجم وصعوبة الرجوع اليها ، ومن فن الاملاء والكتابة العربية بوجه عام وعدم مطابقتها للنطق أو القراءة ، ولا تزال الفصحى تصطدم بالعامية ، ولكن هذه الشكوى لا تخلو من غلو واسراف فصدر العربية فسيح يتسع كل يوم لمصطلحات العلم ومقتضيات الحضارة، وتيسير النحو يشغلنا منذ عهد بعيد، وتحدث عن الحركات التى قام بها حفنى ناصف وعاطف بركات للقضاء على العامية . وعن دور الصحافة اليومية والاسبوعية والشهرية ونشر الكتب الشعبية وسلاسل القراءة المبسطة ، فى توعية الناس باللغة .

ثم تحدث عن نشأة مجمع اللغة العربية عام ١٩٣٢ وتطوره منذ قام على عشرين عضوا عاملا نصفهم من المصريين والنصف الآخر من العرب والمستعربين ، حتى صدر تشريع شامل فى العام الماضى يحدد شخصية المجمع ويدعم استقلاله ، ويقصر عضويته العاملة على ابناء الجمهورية العربية المتحدة وممثلى البلاد العربية ، ويفتح باب العضو المراسل للمستعربين من علماء الشرق والغرب ويبلغ عددهم الان أربعون عضوا ، ثم تحدث عن أعضاء المجمع الجدد واحدا واحدا ، وعن الفائزين منهم بجوائز الدولة التقديرية ، والمؤتمرات التى اشترك فيها المؤتمر . وطالب المسئولين بانشاء مبنى جديد للمجتمع يتسع لنواحى نشاطه المختلفة ولمكتبته التى ضوعفت ميزانيتها هذا العام ..

***

لسان العرب اليوم



أمين الخولى

والقى الاستاذ أمين الخولى بحثا فى اليوم الثانى للمؤتمر عن اللغة والحياة قسمه الى خمسة أجزاء :

الاول عن رسالة المجمع فى الكفاح بين الفصحى والعامية وهو كفاح دام قرونا وأجيالا .. ففى سنة ١٩٣٥ كان المجمع يرى أن ادخال ما يسمى بالعامى ، والبلدى الدارج فى اللغة الفصيحة افساد للغة وابطال لجهد المعلمين ، ومضيعة للاموال التى تنفقها الدولة على تعليم العربية ، ثم بعد ذلك بعشر سنوات وضع فى ميزانية المجمع المال اللازم لتحقيق مشروع جمع الفاظ الحياة العامة التى تدور فى الاستعمال اليومى فى التجارة والزراعة والصناعة وأصبحت هناك علامتان لسلامة اللغة هما اقتراب لغة الخاصة ، من لغة العامة ، وابتعاد لغة الحاضر من لغة الماضى ، مما يثبت لنا أن التقريب بين الفصحى والعامية ممكن وانه يزداد امكانا بمرور الوقت .

وتحدث بعد ذلك عن تاريخ المعركة بين الفصحى والعامية فى الماضى البعيد وكيف أن خطة الفصحى كانت اقامة الحصون المنيعة حول نفسها والخروج منها الى مهاجمة العامية ، أما الحصون فهى مثل وضع النحو وجمع اللغة وتأليف الكتب فى تتبع لحن العامية وتصحيحه ، وتلقى العامية هذا كله بقوة خفية توشك أن تكون سحرية ، هى قوة الحياة ، وقوة المجتمع ، ومضت تنمو نموا مطردا فتثرى فى مفرداتها وتزيد طاقاتها الفنية .

اما النقطة الثالثة التى تناولها فكانت نشأة تيار آخر حوالى القرن الرابع الهجرى ، هذا التيار هو ضرب آخر من التأليف اللغوى لا يهاجم العامية ولا يشهر بلحنها ، بل يعترف لها بحظ من الصواب ، ويؤلف فى ذلك ويجمع . ولعله لو وصلنا كتاب « المنضد » وهو أصل الاصل « للمنجد » لوجدنا الكثير من الكلمات العربية الاصل العامية الاستعمال ، وحين كان المجمع يترفق بالعامية شيئا فشيئا كان ذلك منه فتحا لطريق التيار الثانى وهو تيار تصويب العامية .

وعقد الاستاذ أمين الخولى مقارنة بين عمليات التقريب بين الفصحى والعامية فى الماضى والحاضر ، فقال ان فكرة التقريب كانت فى مصر نفسها منذ أكثر من سبعين سنة أوضح واقوى ، وابين طريقا واهدى سبيلا مما انتهت اليه الفكرة اليوم فى المجمع فقد كانت فكرة توحيد اللغة العربية يصحبها بيان الوسائل النافعة لهذا التوحيد مع تقدير للواقع ، وفهم صحيح له ، من أمثال ذلك المجهود الكبير الذى قام به السيد وفا أفندى محمد أمين الكتبخانة الخديوية سنة ١٣١٠ هـ حين وضع كتابا من جزئين فى ٣٤٠ صفحة من القطع الكبير وأهداه مخطوطا لدار الكتب المصرية وفيه جاوز التقريب الى التوحيد اللغوى الذى يعد شرطا لوحدة الامة .

واختتم المحاضر بحثه ببيان المواقف العملية التى يجب أن يخطوها رجال المجمع للتقريب بين العامية والفصحى ، وتتلخص فى ثبات الايمان بفكرة التقريب بين لغة اللسان ولغة القلم ، والاعتداد بالالفاظ المولدة وتسويتها بالالفاظ المأثورة عن القدماء على أن يتخذ رمز للولد يوضع بعد كل كلمة منه . وثانيا توسيع مجرى التيار الذى رأيناه فى المقاربة بين لغة الحياة والكتاب . وطالب بطبع قاموس التحفة الوقائية على نفقة المجمع .

وطالب كذلك بتصحيح الصلة بين المجمع والحياة ، بأن يكون تعامله معها أخذا واعطاء معا ، فيأخذ ما أخذه أسلاف المصوبة فى الماضى البعيد والقريب ، من صحاح كلماتها ، وما فى المعاجم والمراجع اللغوية من تلك الصحاح ، وما فى ألسنة الناس ويصنع من ذلك كله معجما يسمى « لسان العرب اليوم »

***

الروح العلمية عند العرب



قدرى طوقان

والقى الاستاذ قدرى حافظ طوقان بحثا مستفيضا عن الروح العلمية عند العلماء العرب والمسلمين ، فقال ان التراث العربى يحفل بصفحات تدلل على هذه الروح العلمية التى كانت تسود العلماء العرب والمسلمين فى القرون الوسطى ، وقد تجلت فى اخلاصهم للحق والحقيقة وتمجيدهم للعقل والتقيد بأحكامه مما دفعهم فى كثير من الاحيان الى مخالفة فلاسفة اليونان وحكمائهم وتفنيد أقوالهم ونقد نظرياتهم ، كما ظهرت روحهم العلمية فى عدم ايمانهم بالتنجيم وفى الدعوة الى ابطاله وابطال نظريات تحويل المعادن الى ذهب وكذلك تجلت الروح العلمية فى الطرق التى ساد عليها علماء الحديث فى تنقية وتمييز صحيحه ، ثم تحدث عن بعض علماء العرب وفلاسفتهم وطرقهم العلمية فى

الدرس مثل جابر بن حيان ، والفارابي ، وابن سينا، وابن رشد، واسلوب كل منهم . وتحدث عن اثر هذه الروح العلمية فى الغرب ، فقد تعلمت أوربا من العرب طريقة جديدة للبحث ، وضعت العقل فوق السلطة ، ونادت بوجوب البحث المستقل والتجربة ، وكان لهذا الدرس فضل كبير فى القضاء على ظلام العصور الوسطى والايذان بعصر النهضة فىأوربا وفى كتاب«المسائل الطبيعية» الذى الفه العالم الانجليزى « ادلارد أوف بات » منذ ثمانية قرون يتجلى اعجابه بالروح العلمية عند العرب وجعلهم العقل الدليل والقائد .. واختتم حديثه بقوله ان العرب فى أشد الحاجة فى عصرهم الحديث الى الروح العلمية التى تجلت فى التراث العربى ، وعند العلماء العرب والمسلمين ؛ تلك الروح التى تمجد العقول ، وتدعو الى التجدد واحترام الامانة العلمية ، والاخلاص للحق والحقيقة وتقديس حرية الفكر، والانعتاق من الماضى وقيوده وأغلال التقليد ، وتدفع الى التطور والتغير .

ان هذه الروح التى تؤدى الى هذا كله يجب أن تسود فى المجتمع العربى وهى التى تدفع الى التقدم المستمر والنمو المتواصل ، وتحول دون تعطل العقل وتجميده فينطلق متحركا خلاقا منتجا فى سائر ميادين الحياة .

وانه لواجب مقدس تفرضه رسالة الحياة على المفكرين والموجهين والعلماء أن يعملوا على احياء الروح العلمية وتنميتها لتسيطر على الاعمال والحركات ، بذلك وبهذه الروح يسير العرب مع الزمن ويندفعون الى التقدم وخدمة الحضارة الانسانية .

***

تحويل القصص إلى مسرحيات



الدكتور محمد مندور

وفى نادى القصة يوم الاربعاء ١٤ مارس تحدث الدكتور محمد مندور عن الاعداد المسرحى ، أى تحويل القصص الى مسرحيات، فقال ان اتساع هذه الظاهرة فى السنوات الاخيرة يخشى منه ان يؤدى الى اغلاق الباب أمام المؤلفين المسرحيين الجدد ،وبخاصة اذا لاحظنا أن القصص التى تختار للاعداد المسرحى هى دائما قصص الكتاب الذين أصابوا شهرة ولمعانا ، يخشى ان يكون هو أساس الاختيار ، والفرق تقبل على مثل هذه المسرحيات للانتفاع تجاريا بأسماء مؤلفى تلك القصص، ولم نسمع حتى الآن عن قصة لكاتب ناشىء أعدت للمسرح ، بل كانت كل القصص التى أعدت لكتاب لامعين كنجيب محفوظ واحسان عبد القدوس ويحيى حقى ويوسف السباعى .

ولاحظ الدكتور مندور أن الموضوع الذى يختار له الاديب القالب القصصى لا يصلح له القالب الدرامى الا فى النادر،وتحويل القصص الى مسرحيات يعنى تجريدها مما فيها من سرد ووصف وتحليل وردها الى الهيكل العظمى الذى يتكون من أحداثها ولا اظن أن فى الديكورات المسرحية مثلا ما يمكن أن يغنى عما فى القصة من وصف وتحليل للبيئات الطبيعية والاجتماعية المختلفة .

ويرى سيادته أن تحويل القصص الجيدة التى يرجى أن يكون لها تفسيرها فى توجيه المجتمع الى مسرحيات ـ قد يؤدى الى صرف الناس عن قراءتها اكتفاء بمشاهدة هيكلها العظمى معروضا على خشبة المسرح . كما أن دور التمثيل والفرق لم تبلغ بعد فى بلادنا ـ الكثرة التى تتسع للتأليف المسرحى ، وامداد القصص للمسرح معا على نحو ما هو الحال فى أوربا .

***

اغنيات على النيل



صالح جودت

وفى مساء الاثنين ١٩ مارس عقدت قاعة ناجى ندوة لمناقشة ديوان «اغنيات على النيل » للشاعر صالح جودت ، واشترك فى مناقشته الدكتور زكى نجيب محمود ، والدكتور محمد غنيمى هلال ، والدكتور عفيفى محمود .

وقد أثيرت فى الندوة عدة قضايا بعضها يتصل بنقد الشعر بصفة عامة والبعض الاخر أكثر اتصالا بقصائد الديوان .

بدأ الدكتور زكى نجيب محمود بتوضيح منهجه فى نقد الديوان فقال انه نظر اليه كعمل فنى فى ذاته دون أن يتعمد محاولة الوصول من وراء دراسته الى تحليل نفسية الشاعر ولا الى معرفة طبيعة ارتباطه بالموضوعات التى يعالجها ، اى انه اتخذ دراسة الديوان طريقا الى فهم الديوان لا الى فهم الشاعر ولا ما حوله من محيط اجتماعى أو طبيعى .

وفى رأيه أن مهمة الشاعر الاولى هى معالجة الحالات المبهمة فى طبيعة الانسان ، وأن لغة الشعر كلغة الاحلام تلجأ الى الرمز والايحاء ، وان الشعر كما عرفه جونسون فى قاموسه هو الكلام الذى اذا قراه قارىء قال كنت اريد أن اقول هذا .

وعلى هذا الاساس مضى الدكتور زكى يشرح رايه فى الديوان وقال ان فى الديوان ١٣٠ صفحة من القصائد الوطنية وهى من الحالات التى يمكن التعبير عنها بالمقال ، اما قيمة الديوان الحقيقية فهى فى العشرين صفحة الاخيرة التى تحوى القصائد العاطفية ، ثم عدد المزايا العامة فى الديوان فقال أهمها حلاوة الجرس وشفافية اللفظ وطواعية العبارة والحركة أو الدينامية ، والشعر كما يقول ووردزورث هو تحويل اللفظ الى فعل ، وقال ان الشاعر وفق توفيقا كبيرا فى اعطاء الصور ، والصور هى لغة الشعر والأحلام .

وأضاف الدكتور زكى نجيب محمود ان عيوب قصائد الوطنيات فى الديوان هى المعانى الصريحة التى لا تحتاج الى شاعر ، وان الشاعر كان محصورا فى الموقف لا فى صداه ، ويلاحظ عليها أيضا التفكك فى تصوير التجربة الواحدة والتهويل كما فى قصيدة رثاء هاشم الرفاعى

اما القسم الثانى من الديوان وهو قصائد العاطفيات فان كل سطر فيه ـ فى رأى الدكتور زكى ـ ذو قيمة فنية وان أجمل قصيدة فى نظره هى « السنة المكسورة » لان الشاعر ابرز فيها حالة مبهمة هى موقفه من موضع النقص فيمن يحب، ومن مزاياها التجزىء لا التعميم وكثرة الصور وغزارة الايحاء

وقدم الدكتور عفيفى محمود عرضا سريعا لمحتويات الديوان ، ثم ناقش مفهوم الوطنية عند الشاعر كما استدل عليه من تبويب الديوان » فقال ان هذا المفهوم يتسع ايضا للتعبير عن مشاعرنا نحو الطبيعة ، والناس من حولنا ، وان عاطفة الشاعر نحو الطبيعة والناس نوع من الوطنية ، ولهذا فمن غير المستغرب ان يدخل الشاعر كثيرا من قصائده العاطفية فى باب الوطنيات ولم يخرج من باب الوطنيات الا القصائد التى تعالج تجربة شخصية خالصة

وعلق الدكتور عفيفى على القصائد العاطفية عند الشاعر فقال انها تنم عن كلفه الشديد بالجمال الانثوى واستشهد على ذلك بأبيات من هذه القصائد مثل « السنة المكسورة » و « عصير التفاحة » وقال ان هذه الأبيات تدل على أن الشاعر يتصور الجمال تصورا حسيا ، وان كان فى بعض أبيات قصائده الأخرى مثل « حب من السماء » ، و « ارض وسماء » ينزع الى تقديس الجمال وينظر اليه فى شبه صوفية ، ثم لخص الخصائص الفنية فى شعر صالح جودت بصفة عامة فى ثلاث خصائص هى :

الغنائية بما يتوفر فيها من ايقاع وجرس وعناية فائقة باختيار القافية ، ثم الديباجة العربية المتحضرة التى ليس فيها وعورة فى التعبير أو غلظ فى الالفاظ ، وعنده أن قوافى الشاعر تقف عند حد السهولة دون ان تنحرف شعرة الى مستوى العمومية ، أما الخاصية الثالثة فهى وحدة البيت بحيث يبدو كل بيت وحدة موسيقية ومعنوية مستقلة وان ظلت الوحدة العامة للقصيدة واضحة مع ذلك فى كثير من القصائد مثل « المتنبى الجديد » ، « نشيد الثورة » ، « ثورة الروح » الا أن هذه الوحدة غير متكاملة فى قصائد اخرى وخاصة القصائد التى غناها فى مهرجانات الشعر الاخيرة فقد تعددت اغراض كل منها ، وتناول فيها موضوعات بعضها بعيد الصلة عن المناسبة .

وقال المتحدث انه أهتم بالحديث عن خصائص الشكل دون المضمون لان الشعر اكثر فنون الكلام اعتمادا على الشكل فى التأثير على المتلقى ، ولأن الشاعر فى ديوانه وخاصة فى العاطفيات من أشد الشعراء ارضاء للقيم الجمالية فى الشكل الشعرى .

وتحدث بعد ذلك الدكتور محمد غنيمى هلال فاتفق مع الدكتور زكى فى منهجه فى النقد وان كان قد اختلف عنه فى موقفه من قصائد القسم الأول من الديوان فقال انه معجب بالكثير منها مثل قصيدة « المتنبى الجديد » كما أيد الدكتور عفيفى فيما لاحظه من أن كثيرا من القصائد الوطنية فى الديوان يمكن أن تدخل فى باب العاطفة مثل قصائد « قصر الجزيرة » و « احلام المنصورة » .

وقال الدكتور غنيمى انه يعرف ان الشاعر معجب بشوقى أشد الاعجاب ، وشوقى شاعر مناسبات وبارع فى الصياغة ، ولعل الشاعر متأثر به فى هذه الناحية ، وأنا لا أستطيع ان ألغى هذا اللون من الشعر ولكن الخطر يكمن فى الاسراف فى استعمال الصور التقليدية والاساليب البلاغية والخطابية التى تشوب شعر المناسبات غالبا

وقال ان أجمل قصائد الديوان قصيدة « المتنبى الجديد » وليست « السنة المكسورة » كما قال الدكتور زكى لان الصور التى اعجبت الدكتور زكى فى القصيدة الاخيرة صور فوتوغرافية وليست شعورية، والصورة ليست بذات قيمة ما لم تكن لها صلة بالشعور كما قال كولردج ووردزورث ، والشعر محاكاة كما قال أرسطو وضرب الدكتور غنيمى أمثلة على هذا من الشعر العربى القديم .

وفى ختام الندوة ابدى الشاعر صالح جودت ارتياحه لاهتمام النقاد الثلاثة بدراسة ديوانه ونقده على اسس علمية ، ثم انشد مجموعة من قصائد الديوان وشرح المناسبات والظروف التى قيلت فيها .

***

رواد المسرح المصرى



محمود تيمور

ومن أهم محاضرات هذا الشهر المحاضرة التى القاها الاستاذ محمود تيمور برابطة الادب الحديث يوم الثلاثاء ٢٠ مارس الماضى ، وقدم فيها عرضا وافيا لتطور حركة التأليف المسرحى عندنا ولرواده من الادباء والشعراء ، فقال ان المسرح استهوى اليه ابان فجر النهضة الفنية غير قليل من الادباء الذين برعوا فى الشعر والنثر ، سواء منهم من كان له المام بالفنون المسرحية ومن لم يكن له منها حظ .

ومن السابقين فى هذا المضمار الشيخ محمد عبد المطلب ، الشاعر الذى اتسم شعره بطابع البداوة فكان جاهلى الديباجة فخم اللفظ ، يستلهم صوره من افق عربى قح ، وعمله الروائى المسرحى كان نقلا لصحائف من امجاد التاريخ ، تتناول حياة « امرىء القيس » و « المهلهل » وتمثل خصائص العروبة من كرم وشهامة وشجاعة وغيرة ، ولم تكن « الحرفية » المسرحية موفورة فيما الف من مسرحيات ، ولذلك نبا عنه المسرح ، واقتصر أثره على من استمتعوا به من القراء

وجاء بعده اديب شاعر هو الشيخ عبد الله عفيفى الذى طرق باب المسرح برواية له تصور جانبا من حياة الدولة العباسية فى شخصية الخليفة « الهادى » ومثلها على المسرح « يوسف وهبى » وكانت هذه المسرحية تستند فى جاذبيتها الى ذلك التطلع العربى الذى يتنسم الزهو والفخار من تلك الصفحات المطوية من عصور الاسلام .

ثم تحدث عن اثنين من كتابنا المعاصرين هما « على احمد باكثير » الذى نال عدة جوائز فى المسابقات الادبية ، واظهر ما يميزه ، نزعته العربية ، والتحمس لمشكلاتها السياسية وقد عالجها فى اصالة ولباقة ، وكثيرا ما اقتبس من التاريخ القومى صحائف مضيئة ، اضفى عليها جديدا من تحليل الحوادث واستبطان الشخصيات ، ومن اشهر أعماله « الحاكم بأمر الله » و « مسمار جحا » و « فرعون المفقود » و « واسلاماه » و « سلامة القس » والثانى هو الاديب الشعبى الكبير « بيرم التونسى » الذى هز المشاعر وصور حياتنا ، متخذا لغة الكلام الدارج ، وقد اتجه الى التأليف المسرحى وصفا واقتباسا فنجح فى كلتا الخطتين ، ومن مسرحياته الموضوعة « عزيزة ويونس » و « مايسة » ومن المقتبسة « ليلة من الف ليلة » ، و « مدام بترفلاى » ، وفى رأى الاستاذ تيمور انه اذا كانت اللهجة التى كتب بها بيرم أدبه وهى العامية لن يكتب لها الاستقرار ، ولن تبقى دلالتها اللفظية وحيويتها المعنوية ، فان ادب بيرم سيدعو النقاد والمؤرخين فى عصر بعد عصر الى كشف اللثام عما حوى من مشاعر حية ، ومن صور طريفة ، وتعبير خلاب

ثم تحدث المحاضر عن شعرائنا الذين نظموا المسرحيات الشعرية وعلى رأسهم « أحمد شوقى » الذى رصع المسرح بفرائد لن تفقد رونقها على مرور الزمان ، وقد تناول الاستاذ تيمور حياة امير الشعراء احمد شوقى بالدرس والتعليق ، فقال ان شخصية شوقى فى الحياة لا تقل طرافة عن شخصيته فى الادب فكان فى قصر الامارة مطوى الجوانح على خصائص ديمقراطية شعبية ، وكانت نظراته الاخلاقية وأفكاره الاجتماعية ونزعاته الوطنية تمثل أزكى ما يختلج به ضمير الرأى العام من مشاعر ومثل ، وهو لم يدع جانبا من جوانب القول فى الوصف والتعبير والاستيحاء الا وكان له فيه نصيب ، وهو الذى بشر بالمذاهب العصرية فى تحرير العقول وتطوير الحياة والأخذ بأسباب الرقى والنهوض ، واستلهم حكمة التاريخ ومجد الحضارة فيما خلفه لنا الاسلاف من تراث فكرى وفنى وعمرانى

ووجد شوقى مكان المسرحية فى الشعر العربى خاليا ، فأرسى فيه تلك الدعائم الوطيدة من مسرحياته « مصرع كليوباترة » و « مجنون ليلى » و « قمبيز » و « على بك الكبير » و « عنترة » ، ولهذا فان شوقى يعد بجدارة واضع قواعد الشعر المسرحى فى الادب العربى ، فأثبت بذلك قدرة الشعر العربى على بناء المسرحية نظما ــ كما أثبت استعداد رواد المسرح من جمهور النظارة للاستماع الى شعر عربى صميم ، مع الاستمتاع بما يصور من مشاهد التمثيل

ويبدو أن « شوقى » كان منذ نشأته يهفو الى التأليف القصصى والمسرحى فقد ظهرت له اعمال تتصل بالناحية القصصية موضوعة ومترجمة ، حتى انه وهو يدرس فى باريس الف بالشعر العامى المعروف بـ « الزجل » مسرحية « على بك الكبير » التى حولها فيما بعد الى مسرحية بالشعر الفصيح

والمسرحيات الشوقية تستمد موضوعاتها من التاريخ ، ولكنه كان يجعل من مواقفها وأحداثها تبشيرا وتزكية للنزعات الوطنية والمبادىء التحررية

اما المسرحيات الشوقية فى ميزان النقد الفنى فليس مما يغض منها الاقرار بان نصيب الشاعرية فيها اقوى من نصيب الحرفية فى التأليف المسرحى ولعل مسرحية «مجنون ليلى» هى الاوفى نجاحا وتوفيقا ، وسر ذلك ان قصة المجنون فى توفر عواطفها وحيوية موضوعها أمدته بما استجابت له شاعريته . ومما عرف عن شوقى فى تأليف مسرحياته انه كان يدير الموضوع فى رأسه بصورة شاملة . ويتمثل المواقف منفصلا بعضها عن بعض . ويعكف على كل موقف فينظم ما يصوره به ، ثم يجمع هذا الشتات ، ويربط بين أوصاله بما يتيسر له . وهذا المنهج غير مأمون فى الوفاء بالوحدة والتسلسل فى البناء المسرحى الفنى .

وبعد شوقى ظهر عزيز اباظة الذى دأب خلال عشرين عاما على رعاية نبتة المسرحية الشعرية ، فزكت على يديه وتهيأت لمسايرة الركب العالمى للادب الانسانى . وهو بذلك قد اعان على سد تلك الثغرة التى كانت ملحوظة فى ادبنا العربى المعاصر ، والاطار الفنى لمسرحياته يدل مع ذلك على خبرة بمطالب التأليف المسرحى ، ويكشف عن دقة بصر ورهافة احساس بما تنطوى عليه الاحداث والوقائع من قيم اجتماعية ، ومثل انسانية وجملة هذه المسرحيات مثل « قيس وليلى » و « العباسة » و « الناصر » و « شجرة الدر » و « قافلة النور » تستلهم أمجاد الحضارة العربية واحداث تاريخها الجسام ، وتتجه فى روحها وفلسفتها وجهة التعبير عن القومية العربية بما لها من وشائج تصل بين العرب

ثم تحدث الاستاذ تيمور عن الوثبة التى وثبها المسرح فى عصرنا على يد توفيق الحكيم الذى جمع بين التأليف المسرحى ، والتأليف القصصى بطائفة من المسرحيات والقصص تصعد به الى القمة بين رواد الادب العصرى ، وهو استاذ الحوار المسرحى غير منازع ، ولو ان ناقدا فنيا اراد ان يلقى درسا فى خصائص الحوار الماهر الناجح الدقيق ــ وابتغى الاستشهاد على هذه الخصائص بأمثلة من عمل اديب فنان ، لوجد بغيته عند الحكيم .

وقد استطاع توفيق الحكيم ان يتغلب على عقبة طالما وقفت فى طريق الطامحين الى الكتابة فى القصص المسرحى ، تلك هى ان القراء لا يقبلون على قراءة المسرحيات اقبالهم على شهودها ممثلة ولكن الحكيم فرض على القراء ما كتبه من مسرحيات وظهرت له مؤلفات كثيرة منها « أهل الكهف » و « شهرزاد » و « ايزيس » و « الصفقة » واخيرا طالعت له مجموعتان من التمثيليات القصار ، احداهما « مسرح المجتمع » والاخرى « المسرح المنوع » وكلتاهما فى مجلد ضخم

***

لقاء هناك



ثروت أباظة

وفى نادى القصة يوم الأربعاء ٢١ مارس نوقشت قصة الأديب ثروت أباظة الاخيرة « لقاء هناك » وهى تدور حول شاب نشأ فى بيئة دينية متزمتة ، ابوه يصر على ان يؤدى ابنه طقوس دينه كاملة ، ولكن هذا التزمت يفضى الى النقيض فيتمرد الشاب على الدين ، وفى نفس الوقت يزداد ايمانه بالعلم وانتصاراته الجريئة ، وتنشأ علاقة حب بين هذا الشاب وبين فتاة مسيحية نشأت معه منذ الصغر ، ثم تطورت هذه العلاقة ، وخرجت عن مجال العفة والبراءة ، ويكتشف والد الفتاة ما

أصابها فيثور وينتقل بأسرته الى حى جديد ، ولكن الفتاة تحس بنبو مركزها فى البيت فتبحث عن عمل وتغادر البيت وتعرض على الشاب ان يتزوجها ، ولكنه يعرض عنها فى نذالة ، ويتزوج قريبة له مؤمنة كانت تناقشه فى الدين ، وتحمل الزوجة وتوشك ان تضع ويخبرها الأطباء انه ربما تعرضت حياتها للخطر اثناء الوضع . فتحاول ان تأخذ عهدا على زوجها بأن يربى ابنها على التمسك بالدين ولكنه لا يستجيب لها ، وحين تحين ساعة الوضع ويدرك الزوج انه سيفقد زوجته يبتهل الى الله ان ينقذها ولكنها تموت ، وتتركه وحيدا ليس له من ملاذ سوى الايمان بالله وبحياة أخرى يلقى فيها زوجه

وبدأ المناقشة الدكتور عبد القادر القط ، قائلا أن شخصياتها ادوات ينتهى منها المؤلف الى ان الايمان شىء ضرورى فى اعماق الانسان مهما خيل اليه انه فقد ايمانه ، وهى شخصيات حية لها ابعادها وتطورها الذى ينبع من الحياة . وقد استطاع المؤلف ان يسير بهذه العناصر المتطورة نحو الايمان والالحاد ، ويسير فى خط الرواية بلا تعقيد ولا سذاجة . ولكن هناك بعض الملاحظات على بناء الرواية وفكرتها .

اولها ، ان تزمت والد الفتى ، وضرب مدرس الدين له قد يؤدى الى نوع من الانصراف عن التدين ولكنه غير كاف للانصراف عن الدين وكثيرون منا ينصرفون عن التدين لاسباب متعددة ولكنهم لا ينصرفون عن الدين ، ولذلك فان الالحاد تحول نفسى خطير لابد لتمامه بالنسبة لشاب نشأ فى هذه البيئة من امتداد طويل وازمة نفسية يجتازها الشاب بالتدريج ، وحين نواجه ثورة الشاب على الدين نواجهها فجأة ، وحين يتحدث عن تعليل الانحراف يتحدث عنه متأخرا ، وكان لابد ان يجىء هذا الحديث فى تصوير الازمة من خلال اكتشافات علمية او لقاءات بين اصدقائه ، وربما كان انحراف الفتاة المسيحية اكثر اقناعا فهى لا تجد لها ملجأ ، وهى تتبع دينا قوامه المحبة ، فحين تحب وتبذل يكون جزاؤها التنكر ، أما ارتدادهما الى الايمان ففيه ايضا نظر لان المؤلف جعل الرجوع للايمان وليد احساس الانسان بحاجته الى الله وهذا عنصر قوى من عناصر الايمان ولكن الايمان ليس مجرد الاحساس بالحاجة ، بل الشعور بالصلة الروحية

ثانيا : اسلوب ثروت اباظة اسلوب جميل فيه احتفال باللغة واصولها وفيه تأثر واضح بطه حسين ، فنجد عنده « لازمة » « جميعا » و « ان ولام » التأكيد ، والاكثار من المفارقات ، ثم ظهور ذاتية المؤلف وهذا يقلل من قيمة العمل الفنى لان قارىء القصة يكون فى حالة نفسية يتوهم معها صدق ما بين يديه من أثر ، فاذا ظهرت شخصية القصاص أقل قدر توهم القارىء لحقيقة الرواية

ثالثا : تقوم الرواية على معنى خطير يجب ان يكتب فيه ولكن عيبها انها « محبوكة » اكثر مما يجب فالفتاة المؤمنة يجب ان تموت لكى يؤمن الشاب الملحد ، والعلاقة بين الشاب والفتاة يجب ان تنتهى هذه النهاية الاليمة ، وكان من الافضل ان تكون الشخصيات اكثر انسانية وعمقا ورحابة

ثم تحدث الدكتور شكرى عياد ، فأيد الدكتور عبد القادر فى ان شخصيات القصة مرسومة بدقة وقال ان الكاتب عند ما يخلق شخصياته قد تتمرد عليه ، ومن روعة بعض الاعمال الفنية ان نشاهد هذه العملية بين الكاتب ومخلوقاته — ومثل ذلك بالفارس الذى يروض حصانه ، فهو يقود الحصان ، والحصان يجعله يظهر فروسيته وهذه الصورة يحضرها فى ذهنى التأمل فى الاعمال الفنية الجيدة حين ارى الكاتب على شفا الخطر ، ولكنه قدير على ترويض حصانه الجموح ، ولكن الاستاذ ثروت كان مذللا حصانه اكثر مما يجب ، فمثلا دور شخصية « ابو عباس » وان كان لا يستمر طويلا الا انه كان يستطيع ان يجعل له مزيدا من الفاعلية ، ولكننا لا نحس بذلك وكذلك شخصية « ايفون » الفتاة المسيحية التى تختفى من الحياة رغم حبها الذى اكدته ، كنت اتصور الا تترك عند هذا الحد لان المشهد الذى تفترق فيه الى غير رجعة كان ينبغى ان يطور او يعقد ، او يعاد اللقاء بينهما بعد ذلك ، واقول هذا وأؤكد ان هذه القصة بالذات كانت محتاجة الى هذا النوع من التطور الحر للشخصيات ، لانها رواية شخصيات لا عقدة ولا جو ، لاننا لو نظرنا الى العقدة لظلمنا القصة فهناك عقدتان وتشابكهما ليس محكما ، عقدة حب الملحد لفتاة مؤمنة ، ثم عقدة الحب التى تنتهى ببذل لا يقدره الشاب ، ان الرواية معرض لشخصيات فيها الفردية الكاملة والنموذجية وعلى هذا كان ينبغى ان يتيح المؤلف لشخصياته فرصة الاستقلال ، وكانت الرواية ستصبح فى هذه الحالة ضعف حجمها الحالى .

وهناك شىء فى العقدة استوقف نظرى وهو الخاتمة ، ان موت الزوجة مفاجىء ، وكأنما وجده الكاتب ضروريا ليعود « عباس » الى حظيرة الايمان ولكن ليس المهم حادث الموت بل اثر هذا الحادث على شخصيته وتفكيره واتجاهه للايمان . هذا الحادث ليس كافيا ولا مقنعا لان كل كافر كان يخضع فى لحظة الموت .

وقام المؤلف ثروت اباظة ليرد على النقاد فقال : ان هذه الرواية اتخذت فيها نحوا جديدا يخالف رواياتى السابقة ، اذ اعتمدت على التقاء الفكرة بالاشخاص ، وكان اعتمادى على الاشخاص كبيرا — ما هو موقف شباب اليوم الذى يطالعه كل يوم جديد من الغرب فى الحياة والافكار ؟ وما موقف الدين أمام هذا الجديد ؟ هذا هو السؤال الذى حاولت ان أبسطه فى هذه القصة ، والشىء المرسوم فعلا هو اننى اجتنبت ان ارسم جوا او قطاعا من حياتنا ، وانما اخترت اشخاصا قد يوجدون فى اية طبقة واى مكان وجعلتهم يلتقون بهذه الافكار الجديدة وكل ما جاء غير ذلك كان مساعدا فقط ، ولهذا كانت الشخصيات تستطيع ان تسير فى حدود الفكرة ولم اوسع عليها لانى لم اقصد الى رسم جو بل الى فكرة معينة والفكرة الثانية فى الرواية هى الحاجة المادية للدين ، ولم اجعل الناحية الروحية ذات أثر لانى اعتقد أن شخصية البطل المادية ما كانت تؤثر فيها الناحية الروحية .

أما مسألة تأثرى بالدكتور طه حسين فانه يشرفنى ذلك ، ومن المعروف ان كل كاتب قبل ان يكتب يقرأ لكل كبير ، ولا شك ان هؤلاء جميعا يكونون كيان الكاتب ، ولقد تعددت العناية بالاسلوب فأصبحت سليقة ، اما اظهار ذاتيتى فى الكتابة فهذه طريقة احبها وأعتقد أنها تعبر عما أريد قوله .